

**TAMPEREEN YLIOPISTO**

---

**Eeva Hiitiö**

**VASTAKKAINASETTELUSTA TASAPAINOON**

**Rakenne ja lukija J.K. Rowlingin *Harry Potter* -fantasiaromaaneissa**

---

**Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma**

**Tampere 2014**

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

HIITIÖ, Eeva: VASTAKKAINASETTELUSTA TASAPAINOON. Rakenne ja lukija J.K.

Rowlingin *Harry Potter* -fantasiaromaaneissa.

Pro gradu -tutkielma, 74 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Lokakuu 2014

---

Tutkielma käsittelee J.K. Rowlingin *Harry Potter* -fantasiaromaaneille ominaisia rakenteellisia yksityiskohtia ja sitä, kuinka nämä yksityiskohdat punoutuvat yhteen kokonaisen teossarjan juonen mahdollistavaksi kokonaisuudeksi lukijan näkökulmasta. Tutkielman pohjavireenä toimii kysymys lukijan immersioista ja siitä, mitkä rakenteelliset tekijät efektin muodostumiseen vaikuttavat.

Tutkielmassani väitän, ettei fantasiafiktiota voida automaattisesti lokeroida tiettyyn malliin, vaan myös genren alaisille teoksille on annettava mahdollisuus todistaa arvonsa yksilöllisinä kaunokirjallisina teoksina. Genremääritelmien sijaan keskitynkin tarkastelemaan *Harry Potterien* rakenteellisia piirteitä uniikkien yksityiskohtien kautta. Nämä yksityiskohdat merkityksellistyvät koko teossarjan kattavaksi monikerroksiseksi juonirakenteeksi, joka saa arvonsa teossarjan parissa aikaa viettäneen lukijan panoksesta. Siten lukijan näkökulma painottuu rakenteen tulkinnessa.

Rakenteen yksityiskohdat motivoituvat temaattisesti toiminnan ja totuuden kaipuun ajatusten alaisuuteen. Fantasiafiktiolle ominainen toiminta ottaa paikkansa teoksen rakenteessa ajaen lukijaa kohti entistä dynaamisempaa lukuprosessia. Totuuden kaipuu puolestaan kokoaa yhteen teoksen kognitiivisen etenemisen aspektit. Lukuprosessin aikana nämä elementit henkilöityvät fantasian konvention mukaisesti teossarjan päähenkilöön Harryyn, mikä puolestaan mahdollistaa lukijan emotionaalisen responssin tekstiin ja siten vahvistaa tekstin rakenteen luomaa immersiiivistä lukukokemusta.

Tutkielman taustalla vaikuttavat kirjallisuudentutkimuksen formalistisen ja retorisen linjan perustekijät, kuten Boris Tomashevski, Wayne C. Booth ja James Phelan, mutta teksti sidotaan tiukasti keskusteluun nykypäivän (kognitiivistien) narratologiien kanssa.

---

Asiasanat: *Harry Potter*, lukija, rakenne, fantasia, yksityiskohdat, toiminta, immersio

## Sisällysluettelo

1	Johdanto.....	1
1.1	Rakenne ja lukija .....	1
1.2	Kohdennus fantasiaan.....	3
1.3	Tutkielman kehykset.....	8
2.	Genren pintaa syvemmälle .....	11
2.1.	<i>Harry Potter</i> ja ... ..	11
2.2.	Fantasian realismi.....	16
2.3.	Odotuksia ja yllätyksiä .....	23
3.	Immersion rakennuspalikoita .....	29
3.1.	Yksityiskohtien palapeli .....	29
3.2.	Toiminta, tila ja lukemisen dynaamisuus .....	33
3.3.	Harhaanjohtavaa motivointia.....	40
4.	Harry – Palaset loksahtavat .....	48
4.1.	Determinoitu illuusio.....	48
4.2.	Empaattinen lukija ja tulkinnan kerroksisuus.....	57
4.3.	Vastakkainasettelusta tasapainoon .....	63
5.	Lopuksi .....	67
	LÄHTEET .....	69

# 1 Johdanto

## 1.1 Rakenne ja lukija

Saduissa [tai fantasiassa] ei yksinkertaisesti ole ensisijaisesti kyse mahdollisesta, vaan toivottavasta. Jos ne [tarinat] herättävät kaipuun ja tyydyttävät sen, mutta samanaikaisesti lisäävät sitä sietämättömästi, ne onnistuvat. (Tolkien 2002, 59.)

Pro gradu -tutkielmassani tutkin J. K. Rowlingin *Harry Potter* -fantasiaromaaneille keskeisiä rakenteellisia piirteitä. Näiden kohdeteksteissään tematisoituvien piirteiden, kuten toiminnan, toisteisuuden, kielellisen tyylin, merkityksettömiltä vaikuttavien tapahtumien sekä legendojen ja myyttien uudelleen hyödyntämisen, voi sanoa olevan olennainen osa fantasiafiktion maailman muodostamista. Kyseiset yksityiskohtaiset rakenteelliset elementit, joita on monia kymmeniä, muodostavat itsessään vain hyvin pienen osan monituhatsivuisen fantasiateossarjan sisällöstä ja juonesta, mutta yhdessä ne punoutuvat yhdeksi palapeliksi ja kokoavat koko fantasiaeepoksen ratkaisun. Tämän tutkielman puitteissa keskityn näistä piirteistä toimintaan ja totuuden kaipuuseen ja tarkemmin niihin yksityiskohtiin, joista nämä elementit rakentuvat ja kuinka niiden rakentuminen ja yhteen kietoutuminen vaikuttaa koko kohdeteossarjan lopputulokseen.

Tutkimukseni lähtökohtana ja pohjavireenä toimii kysymys siitä, miten fantasiafiktio onnistuu pitämään lukijan otteessaan läpi tuhansien sivujen ja yksityiskohtien, kymmenien eri hahmojen pyöriessä areenalla. Toisin sanoen kiinnostukseni kohteena on lukijan immerssiivistä kokemusta luovat tekijät.

Uskon immersion, joka yksinkertaistettuna tarkoittaa lukijan uppoutumista tekstiin, rakentuvan monesta eri seikasta. Immersio on osin hyvin yksilöllinen ilmiö ja erilaiset lukijat immersoituvat eri tavoin ja eri tekstipiirteistä. Immersion kokemus on kuitenkin jokseenkin universaali, sillä immersion minimaalisin muoto on sisäänrakennettu kielelliseen ilmaisuun ja mielen kognitiivisiin mekanismeihin, eikä siltä voida välttyä. Rikkaammat immersion muodot sen sijaan ovat riippuvaisia tekstin esteettisistä piirteistä, kuten juonesta, kertomuksen esitystavasta, visuaalisuudesta ja tyylistä (Ryan 2001, 96). Immersiota on usein tutkittu hyvin lukijalähtöisesti. Muun muassa kognitiivinen kirjallisuudentutkimus on pyrkinyt paikallistamaan, mitä lukijan aivoissa tapahtuu immersion kokemuksen hetkellä sekä spekuloidaan erilaisin metaforin lukijan

”siirtymistä toiseen maailmaan.” Tässä tutkielmassa keskityn kuitenkin tekstilähtöisesti immersiota synnyttäviin tekstin rakenteen piirteisiin, enkä lukijan kokemuksen nyansseihin.<sup>1</sup>

Lukijan näkökulma nousee tutkimuksessani kuitenkin välttämättä esille. Maria Mäkelä on väitöstutkimuksessaan todennut, että lukija voi todella kirjallisuudentutkimuksessa olla ”tietoinen konstruktio, jossa yhtyvät tutkijan omat analyyttiset ja tulkinnalliset aikomukset, tutkittavien tekstien ja käytettävien teorioiden tarjoamat lukijapositionit (tai niiden haastaminen) sekä itse tutkimuksen rakentumisen periaatteet. Lukijuus on osa kertovan tekstin rakennetta.” (Mäkelä 2011, 15.) Puhuessani lukijasta viittaankin tällaiseen tulkinnalliseen konstruktion, joka on elävään lukijaan verrattavissa ja jonka on mahdollista toimia aktiivisessa, dynaamisessa lukuprosessissa. En pyri tutkielmassani konstruoimaan tekstin piirteistä nousevaa maksimaalista implisiittistä lukijaa – ideaalilukijaa – vaan pyrin rakentamaan kohdoteosten analyysiä tekstilähtöisesti lukijan positiosta käsin. En myöskään pyri tarjoamaan valmista lukijakonstruktiota, vaan kuva kohdeteoksilleni tyypillisestä lukijasta tai lukutavasta tulee rakentumaan läpi tutkielman. Siten pyrin näyttämään, kuinka ”induktiivinen työskentely kirjallisesta esimerkistä kohti väitteitä tekstin olettamasta lukijaroolista voi toimia keinona tekstianalyysin ja henkilökohtaisen lukukokemuksen välisen kuilun ylittämiseksi” (Mikkonen 2011, 39).

Tutkielmani kohteena on J.K. Rowlingin *Harry Potter* -kirjasarja. Keskityn sarjan sisäisiin yksityiskohtiin ja osoitan, kuinka teoskokonaisuus rakentuu näiden pienten, mutta merkityksellisten seikkojen varaan. Valitsemani yksityiskohdat motivoituvat temaattisesti mainitsemini elementteihin: toimintaan ja totuuden kaipuuseen. Fantasiafiktiolle ominainen toiminta ottaa paikkansa teoksen rakenteessa ajaen lukijaa kohti entistä dynaamisempaa lukuprosessia. Totuuden kaipuu, jolla tarkoitan päähenkilön ja lukijan tiedonjanoa – tarvetta tietää totuus omasta itsestä sekä oman elämän tapahtumiin oleellisesti linkittyneistä ihmisistä – puolestaan kokoaa yhteen teoksen kognitiivisen etenemisen aspektit. Totuuden kaipuu näyttäytyy niin tiedollisena kuin rakenteellisena elementtinä, sillä sen kautta rakennetaan juonta, mutta myös tarinan dynaamisesti etenevää muotoa, mikä yksinkertaistettuna tarkoittaa sitä, että totuuden metsästys voidaan nähdä koko eepoksen rakenteellista järjestystä ajavana voimana.

Tutkimukseni keskittyy siten lähtökohtaisesti teosten yksityiskohtaiseen rakenteeseen. Yksityiskohdat ja rakenne eivät kuitenkaan onnistuisi muodostamaan yhtenäistä ja toimivaa tekstiä

---

<sup>1</sup> Retorisen ja kognitiivisen lähestymistavan yhteensovittamisen problematiikasta ks. Phelan 2009.

ilman niitä yhteen punovia tekijöitä, jotka kohdeteoksissani, kuten fantasiassa yleensä, ovat niiden henkilöhahmot. Lukuprosessin aikana edellä kuvatut elementit henkilöityvät fantasian konvention mukaisesti teossarjan päähenkilöön Harryyn, mikä puolestaan mahdollistaa lukijan emotionaalisen responssin tekstiin ja siten vahvistaa tekstin rakenteen luomaa immersiiivistä lukukokemusta. En lähesty hahmoja varsinaisesti hahmoteorian kautta, vaan osoitan, kuinka niiden inhimillisyys kaikessa synteettisyydessään onnistuu nivomaan yhteen tekstin yksityiskohdat ja samanaikaisesti sitouttamaan lukijan tarkemmin tekstiin ja sen rakenteeseen.

Itselleni ideaalinen lähestymistapa tutkimusaiheeseni olisi tuottaa strukturalistisesti tekstihavainnoista yleistettävää teoriaa ja edetä niin sanotusti alhaalta ylös (*bottom-up*). Metodini tuntuu kuitenkin lähentelevän jälkiklassisen narratologian ylhäältä alaspäin suuntautuvaa toimintamallia (*top-down*) nostaessani esimerkkejä teksteistä tukemaan omina väitteitani ja teoretisointia. (Ks. esim. Jahn 1997.) Tavoitteena on kuitenkin siirtyä kohti tulkinnallisempaa otetta tutkielman edetessä.

## 1.2 Kohdennus fantasiaan

'And sir, there's one more thing...'

'Just the one?'

'How did I get the Stone out of the mirror?'

'Ah, now, I'm glad you asked me that. It was one of my more brilliant ideas, and between you and me, that's saying something. You see, only one who wanted to *find* the Stone – find it, but not use it – would be able to get it, otherwise they'd just see themselves making gold or drinking Elixir of Life. My brain surprises even me sometimes... [--]'

(*Stone*, 217; kursiivi alkuperäinen.)

Kiinnostukseni fantasiafiktion merkittäviin yksityiskohtiin heräsi fantasiakirjallisuuden yksitoikkoisen kritiikin ja yleistysten kautta. Kuulemissani keskusteluissa on valloillaan dekonstruktionalistinen ajatus siitä, että kaikki tarinat ovat käytännössä samoja, mikä on täysin vastakkainen oman ajatusmaailmani kanssa. Esimerkiksi kouluopetus yleistää kaiken fantasiakirjallisuuden samaan muottiin ja fantasiaa määrittelevät teoriat mukailevat toinen toisiaan tolkienlaisen perinteen vaikutuksen alaisena. Ajattelen, että vaikka piilevät konventiot ja perusjuoni olisivat identtisiä kahden tarinan välillä, toissijaiset toiminnot ja yksityiskohdat tekevät tarinoista uniikkeja ja lukemisen arvoisia. Jos yksityiskohdat sen sijaan ovat samankaltaisia, ei lukijalla ole kiinnostusta tarinaan.

Uskon, että J. K. Rowling on luonut kokonaan uudentyyppistä fantasiakirjallisuutta yhdistelemällä genrejä ja ylittämällä mytologian, ajan, paikan ja muiden konventioiden rajoja luovasti ja nykypäivän kontekstiin sopivalla tavalla (ks. Butler 2012, 232). *Harry Potter* voidaan toki luokitella fantasiaksi ja suhteellisen yksinkertaisestikin, kuten seuraavaksi osoitan, mutta mitä iloa tällaisesta määrittelystä sitten loppujen lopuksi on? Mitä uutta saamme tietää kirjasarjasta sanomalla, että se on fantasiaa?

Kuten Tommi Nieminen on todennut, ei sanasta *fantasia* ole vaikeaa löytää määritelmää. Sen sijaan edes kahden yhtenevän määritelmän löytäminen tuntuu hankalalta. Oleellinen lähestymistapa genreen onkin huomioda sen lukijalähtöisyys, millä tarkoitetaan sitä, että fantasian genreinä on käytännössä nimennyt tavallinen lukijakunta. (Nieminen 1996, 1.) Oman lukijuuteni näkökulmasta fantasiakirjallisuus on turvallisten konventioiden rajoissa ilmenevä lapsenomaisen uteliaisuuden toteutusalue. Fantasiakirjallisuuden tutkimuksessa konventionaaliset piirteet antavat tutkimuksille raamit, mutta usein myös rajoittavat tutkimusta siten, että se jää kiinni genren määrittelyyn eikä pääse toteuttamaan sitä, mikä alun perin oli ajatuksena.

Useimmat fantasiakirjallisuuden määritelmät keskittyvät fantasian reunaehtoihin eli siihen, millaisia teemoja, hahmoja, maailmoja ja ynnä muita elementtejä lajiin kuuluu. Tällaiseen määrittelyyn usein liittyy fantasian genren näkeminen ”suhteellisen yhtenäisenä, toisiinsa enemmän tai vähemmän vaikuttaneiden ja vaikuttavien teosten joukkona, jolle voidaan kirjoittaa vaikutusyhteyksien ja intertekstuaalisten suhteiden historia” (Nieminen 1996, 2). Analysoidakseen monimutkaisia genretekstejä on katsottava tarkasti kuinka piirteet, vaikutussuhteiden historia, prototyyppit ja kansantarinoiden teoriat ovat yhteyksissä toisiinsa. Lisäksi on oltava olettamatta teoksen osallisuutta tiettyyn genreen sen perusteella, että jokin tietty rajoitettu määrä piirteitä osuu kohdalleen tekstiä määritellessä (Sinding 2010, 499).

Fantasiatutkimuksen tavoitteena on usein synnyttää keskustelua genren konventioista tai piirteistä, jotka määrittävät genreä. Esimerkiksi Brian Laetz ja Joshua J. Johnston päätyvät artikkelissaan ”What Is Fantasy?” (2008) toivomaan herättävänsä akateemista debattia fantasian generarajoista seuraavalla määritelmällä:

[--] fantastic narratives are fictional action stories with prominent supernatural content that is inspired by myth, legends or folklore. Further, this content is believed by few or no audience

members and is believed by audiences to have been believed by another culture. Moreover, it is not naturalized, solely allegorical, merely parodic, simply absurd, or primarily meant to frighten audiences. (Laezt & Johnston 2008, 167.)

Mainittujen yksityiskohtien lisäksi he toteavat banaalisti, ettei Tolkienin kuuluisa määritelmä mielikuvituksen vaatimuksesta<sup>2</sup> päde enää nykyfantasiassa, jossa kopioiden määrä on huomattava. Sen sijaan fantasiaan liittyy heidän mukaansa aina yliluonnollinen. (Laezt & Johnston 2008, 163.) Vaikka olenkin samaa mieltä siitä, että Tolkienin esittämät ajatukset fantasiasta tai saduista ovat nostalgisuudessaan nykypäivän kontekstissa naiiveja, ei kirjoittajien genremääritelmä tuo tutkimuskentälle käytännössä mitään uutta.

Määritelmän ulkopuolelle jäävät monet seikat, kuten fantasiafiktion kumpuaminen oikeasta historiasta. Esimerkiksi G.R.R. Martinin *Song of Ice and Fire* pohjautuu pitkälti Ruusujen sotaan. Negaation kautta toimivaan määritelmäänsä Laezt ja Johnston lisäävät vielä sen, ettei fantasiateosten tarvitse aiheuttaa enää ihmetystä sekä mukailevat Tolkienia todetessaan, että fantasia eroaa eläintarinoista tai faabeleista siten, että fantasiassa voidaan eläinten kanssa keskustella samalla ymmärrettävällä kielellä. (Laezt & Johnston 2008, 169–170.)

Fantasian tutkijalle – tai lukijalle – nämä mainitut konventiot jäävät itsestään selväksi osoitteluksi. Parivaljakko esittää kuitenkin yhden johtopäätöksen fantasiasta, johon olen itsekin genren lukijana päätynyt: fantasiafiktiossa on oltava paljon toimintaa. Laezt ja Johnston (2008, 167) toteavat, että jos teoksesta puuttuisi toiminnan aspekti, mutta se sisältäisi kaikki muut fantasialle ominaiset elementit, tulisi siitä absurdia. Jos punnitaan *Harry Potter* -sarjaa ja sitä, millainen se olisi ilman toimintaa, saataisiin tulokseksi draamallinen sisäoppilaitoskertomus, jossa jostain syystä olisi puhuvia tauluja ja henkilöt heiluttaisivat taikasauvoja ilman tarkoitusta. Verrattuna muihin toimintaa sisältäviin genreihin, kuten dekkareihin ja trillereihin, absurdius olisi *Pottereissa* äärimmäistä, sillä käsittämättömät elementit jäisivät aina ilman motivaatiota ja funktiota, kun taas dekkarit tiedollisine elementteineen olisivat vielä ymmärrettäviä, vaikkakin tylsiä, ilman toimintaa. Toiminta on siten oleellinen osa kaikkea fantasiafiktiota ja se yleensä aina tuo syyn sille, miksi jotain on harjoiteltu tai miksi jokin elementti teoksessa on oleellinen.

Genren reunaviivojen tutkimisen lisäksi genren sisällä on yritetty tehdä eroa erilaisten fantasiamuotojen välille. Esimerkiksi Farah Mendlesohn (2008, xix–xx) erottaa teoksessaan

---

<sup>2</sup> Ks. Tolkien 2002, 66–67.



*Rhetorics of Fantasy* fantasian sisältä neljä erilaista lajityyppiä, joista portal-quest-fantasia on tämän tutkielman kontekstissa oleellisin. Portal-quest-fantasia nimensä mukaisesti sisältää etsintäretken tai muotoutuu rakenteeltaan sen ympärille. Fantasiatyypin määritelmän mukaan kattaa tietyt hahmokonventiot: päähenkilö siirtyy tutusta maailmasta vieraaseen ympäristöön, jossa häntä useimmiten johdattaa ja auttaa tietynlainen opashahmo tai useampi. Tämä malli on tuttu myös useista videopeleistä, joissa pelaajalle tai lukijalle on ikään kuin kädestä pitäen annettava tietoa ympäröivästä maailmasta, jotta hän voisi selviytyä sen asettamista haasteista. Informaation pidättäminen (ks. Phelan 1989, 34) on kuitenkin tilanteelle tyypillistä, jotta jännitys ja ”pelin tuntu” säilyisivät tarinan edetessä.

Portal-quest-fantasian lisäksi Mendlesohn erottaa fantasian genren sisältä omien termiensä mukaan immersiiivisen, intrusiivisen ja liminaalisen fantasian. Immersiivisellä fantasialla tarkoitetaan kokonaista ja ehjää fantasiamaailmaa, jonka keskellä lukija ikään kuin pudotetaan. Lukijalle ei selitetä maailman sääntöjä eikä häntä kuljeteta kädestä pitäen alusta loppuun, vaan ymmärryksen eteen on tehtävä hieman enemmän töitä. (Mendlesohn 2008, xx–xxi.) Tällöin lukijaa auttaa huomattavasti aiempi tietämys fantasiakirjallisuuden ja usein myös muun kirjallisuuden konventioista.

Intrusiivisellä fantasialla tarkoitetaan teoksia, joissa fantasia tunkeutuu arkimaailmaan. Intrusiivisessä fantasiassa fantastiset elementit ovat lähes poikkeuksetta kauhistuttavia tai kuvattavan maailman rauhaa rikkovia ja häiritseviä elementtejä, joihin ei totuta ja jotka vain voimistuvat tekstin edetessä. Kummitustarinat ovat klassinen esimerkki intrusiivisesta fantasiasta. (Mendlesohn xxi–xxii.) Liminaalinen fantasia taas kattaa teokset, joissa fantastiset elementit vain häilyvät tarinan reunamilla, eikä niistä saada tai edes haluta ottaa otetta. Liminaalinen fantasia sijoittuu yleensä arkiseen maailmaan, jossa on viittauksia yliluonnolliseen, jota ei kuitenkaan koskaan kohdata. (Emt. xxiii.)

Mendlesohnin esittämät rajat fantasiafiktion alalajien välillä ovat hyvin häilyviä ja tulkinnanvaraisia. Monesti lähes minkä tahansa fantasiatekstin voi tulkinnasta riippuen liittää minkä tahansa hänen tutkimuksessaan esitetyn alalajin alle ja usein fantasiateokset osuvat samanaikaisesti useaan kategoriaan. *Harry Potter* -sarjan ensimmäisen osan voisi helposti sanoa kuuluvan portal-quest-fantasian piiriin, jossa päähenkilö poistuu tutusta maailmasta uuteen ja ihmeelliseen, saa tietoa siitä erinäisten opashahmojen kautta, seikkailee useiden toimintajaksojen läpi ja kasvaa ihmisenä ja päähenkilönä merkittävästi. Sarja kuitenkin muuntuu edetessään portal-quest-fantasiasta

kohti immersiiivistä fantasiaa, jossa on merkkejä intrusiivisestakin lähestymistavasta. Myös päähenkilö, ja lukija, tiedostaa siirtymän viimeistään viidennen romaanin alussa:

It felt very strange to be standing here in Aunt Petunia's surgically clean kitchen, beside the top-of-the-range fridge and the wide-screen television, talking calmly of Lord Voldemort to Uncle Vernon. The arrival of the Dementors in Little Whinging seemed to have breached the great, invisible wall that divided the relentlessly non-magical world of Privet Drive and the world beyond. Harry's two lives had somehow become fused and everything had been turned upside-down; the Dursleys were asking for details about the magical world, and Mrs Figg knew Albus Dumbledore; Dementors were soaring around Little Whinging, and he might never return to Hogwarts. Harry's head throbbed more painfully. (*Phoenix*, 38–39.)

*Potterit* voitaisiin siis luokitella yksiselitteisesti fantasian genren alle, sillä niissä esiintyy tärkeässä roolissa taikuutta, omituisia olentoja, velhoja, maagisia esineitä ynnä miljoona muuta ylliluonnollista asiaa, joista suurin osa pohjautuu mytologiaan, legendaan tai kansantarinoihin. Teoksista löytyy myös merkkejä fantasian alalajeista, vaikkakin ne välttelevät älykkäästi lokeroitumista ja yhdistelevät eri alalajeja ja piirteitä erityisen paljon.

Tommi Nieminen (1996, 2) sanoo, että ”perinteiset piirrepohjaiset genremäärittelyt eivät koskaan tunnu tavoittavan kaikkea fantasiaksi luettavaa kirjallisuutta ja vain sitä.” Piirrekohtainen genremäärittely tuottaa väistämättä liian laajan genren, joka ei ole hyödyllinen tutkimuksen kontekstissa (emt. 3). Erityislaatuisten luonteensa takia *Harry Potterit* ovatkin tutkimukselleni erityisen hyvä kohde, sillä romaanien sovittaminen johonkin tiettyyn muottiin ei palvele tarkoitustaan. Vaikka tässä tutkielmassa korostuvat fantasiafiktiolle oleelliset piirteet, en aio jäädä jumiin genren pintatasolle vaan tarkoitus on päästä syvemmälle tekstiin yksityiskohtien kautta. Yksityiskohtat tekevät jokaisesta fantasiateoksesta uniikin kokonaisuuden, joka onnistuu paremmin tai huonommin oman genrensä sisällä luomaan lukijakuntaan uppoavaa fiktiota.

*Pottereista* tunnistettavat fantasian konventionaaliset piirteet luovat kuitenkin tutkimukselleni rajat, joihin tutkimusotteeni on helppo kiinnittää. Lisäksi nimenomaan *fantasian* konventionaaliset piirteet auttavat oivaltamaan kohdetekstien tasapainon konventioiden ja yksityiskohtien välillä, sillä fantasian konventiot kantavat läpi koko teossarjan. Sen sijaan muiden kirjallisuuden traditioiden, kuten sisäoppilaitoskertomusten, tyypilliset piirteet kannattelevat vain osaa teosten maailmasta. Toisin sanoen fantasian genrepiirteet onnistuvat sitomaan ja tasapainottamaan tekstiä kokonaisuutena, minkä takia niiden kontekstia ei tule tässä tutkielmassa jättää huomiotta.

### 1.3 Tutkielman kehykset

Fantasiafiktion, kuten myös salapoliisiromaanien, konventioihin kuuluu tietynlainen lukijan manipulaatio. Juonen rakenteen kannalta oleellista informaatiota pidätetään tietoisesti ja lukijalle paljastetaan pala palalta, mitä oikeasti on tapahtunut. Tekniikka, jossa informaatiota viivästytetään, alkaa yleensä vihjein, jotka kulkevat läpi tarinan. Nämä vihjeet voidaan käsittää yksinkertaisiksi merkitsijöiksi, jotka eivät välttämättä herätä odotuksia ja jotka merkityksellistyvät niin kutsutuiksi motiiveiksi vasta tekstin edetessä (Genette 1980, 75). Boris Tomashevski (1965, 67) kirjoittaa, että motiivi tarkoittaa pienimmillään teoksen pienimmän, jakamattoman osan teemaa. Tämän tutkielman puitteissa keskityn kuitenkin hieman laajempiin, juonen kannalta merkityksellisiin motiiveihin eli sellaisiin motiiveihin, jotka voidaan käsittää vihjeiksi juonen kulusta. Tomashevskin ajatukset motiivien toiminnasta kuitenkin kulkevat läpi tutkielman, sillä ne osuvat edelleen naulan kantaan puhuttaessa fantasiakirjallisuuden rakentumisesta.

Yleensä vain osa teoksen sisältämistä motiiveista kuuluu tarinan läpi kulkeviin vihjeisiin ja sama motiivi voi ilmetä useaan kertaan juonen muodostuksen yhteydessä. Toistettu motiivi yleensä tuo esille juonen rakenteen osien välisen yhteyden. Tällaiset motiivit tekevät kronologiasta poikkeamisen mahdolliseksi, tällöin tarinan osia voidaan kertoa vasta sen jälkeen kun lukija tietää niiden jo tapahtuneen. (Tomashevski 1965, 73–74.) Toisteisuuden elementti ilmeneekin läpi tutkielman muun muassa motiivien käsittelyn yhteydessä, puhuttaessa teosten ajallisesta rakentumisesta, tiedon kumuloitumisesta ja totuuden saavuttamisesta.

Tutkielmassa huomio kiinnittyy oleellisesti lukijan dynaamiseen lukuprosessiin ja ajatusmaailmaan siinä määrin kuin tekstin vihjeet sitä vaativat. Kognitiivisen kirjallisuustieteen osa-alue on koettanut puuttua lukijan ajatusmalleihin mahdollisimman monipuolisesti, mutta heikoin tuloksin. Kognitiivinen kirjallisuustieteenhaara on jakautunut useaan osaan, joista osa pohjautuu neurotieteisiin ja aivokäyrätutkimuksiin ja osa pohjautuu spekulatiivisiin pohdintoihin siitä, miten ihminen psykologisesti reagoi tietynlaisiin tilanteisiin tai tekstiärsykkeisiin (ks. esim. Grishakova 2008). Kohdeteksteissäni käsitellään aktiivista ajattelua ja logiikkaa suhteessa emotiopohjaiseen ajatteleamattomuuteen ja välittömän toiminnan vaatimukseen. Tutkielmani kontekstissa hyödylliseksi osoittautunut kognitiivinen teoretisointi pohjautuu tässä tutkielmassa pitkälti Marina Grishakovan ja David Hermanin ajatuksiin. Kognitiivinen osa-alue ei tule kuitenkaan tekstissäni

painottumaan kovinkaan paljon. Lähinnä kognitiivinen aspekti auttaa täsmentämään tekstin loogista rakentumista lukijan positiosta käsin.

Luvussa 2 esittelen kohdeteossarjaa tarkemmin rakenteellisesti sarjallisen luonteensa kautta ja tarkastelen fantasiakirjallisuuden genren lähtökohtia realismiin peilaten. Tämän jälkeen käänän katseeni genren mukanaan tuomiin odotuksiin. Luvun lopuksi pääsen pohtimaan genren yllättävyyttä ja yksityiskohtaista rakennetta, joka pohjimmiltaan lopulta toimii kuten muussakin fiktiossa. Näitä analysoidessani käytän tukena retorisen kertomusteorian välineistöä – tarkemmin James Phelanin ja Wayne C. Boothin perinteisiä ajatuksia yleisöstä ja dynaamisen lukuprosessin progressiosta sekä Menakhem Perryn ja Meir Sternbergin teoriaa tekstien rakentumisesta ja dynamiikasta. Lisäksi huomio kiinnittyy lukijan mukanaan kantamaan tietopohjaan ja genretietoisien lukijan genresuhteeseen.

Tutkielman pohjavireenä toimii ajatus juonesta, sen osista ja rakentumisesta. Juoni (*plot*) on Peter Brooks (1995, 316) mukaan se tekijä, joka yhdistää tarinan (*fabula*) ja juonen tai diskurssin (*sjuzet*) tason. Toisin sanoen juoni on kompleksisempi kuin tarina, joka yksinkertaisempana terminä viittaa tapahtumien tavalliseen kronologiaan, joiden varaan monimutkaisempi juoni rakentuu. Juoni on siten selvästi tarinaa synteettisempi elementti. Synteettisyys näkyy muun muassa siinä, että voidaan puhua tarinan kertomisesta, muttei samalla tapaa juonen kertomisesta, sillä juoni itsessään on jo kertomista (Dannenberg 2008, 6).

Juonen rakentaminen on ennemminkin päätös jättää jotain pois, kuin päätös lisätä jotain kertomukseen. Mahdollisten tapahtumaketjujen joukosta on valittava juuri kyseisen narratiivin tarkoitusta palvelevat juonikuviot. (Brooks 1995, 316.) Toisin sanoen kirjailijan on sisällytettävä teokseen tiettyjä tapahtumaketjuja tuottaakseen tietyn halutun vaikutuksen lukijassa (Ryan 2009, 56). Juonen kannalta onkin mielekästä tarkastella niin kutsuttuja sidottuja motiiveja, joita ilman tarinaa ei voitaisi kertoa, mutta mistä tietää, koska vapaalta vaikuttava motiivi paljastuukin toiston myötä sidotuksi? (Ks. Tomashevski 1965, 62.)

Tutkielman kolmannessa luvussa paneudun teosten rakenteellisten elementtien palapeliin, jonka osa-alueet rakentuvat juonen kannalta motivoituista yksityiskohdista ja jotka kumuloituvat ja kulminoituvat henkilöhahmojen muodossa tuoden lukijalle konkreettista emotionaalista tarttumapintaa tekstiin. Menakhem Perryn (1979), Leona Tokerin (1993) ja Emma Kafalenoksen (1999) ajatukset kertomusten jäsentymisestä ja järjestäytymisestä toimivat pohjana omalle

konstruktionistiselle ajattelutavalleni. Neljännessä luvussa laajennan näkemystäni yksityiskohtien merkityksestä tiedollisesti ja pohdin päähenkilön osallisuutta lukuprosessiin ja juonen rakentumiseen sekä mimeettisenä hahmona että synteettisenä toimijana, jossa punoutuvat yhteen tekstin motiivit, rakenne ja yksityiskohdat. Luvun pohjavireenä toiminut lukutavan ja rakenteen vastakkainasettelu kulminoituu luvun lopussa, jossa pyrin selittämään fantasian konventioiden ja yksityiskohtaisen kohdetekstin tasapainoa tekstin rakenteen sekä lukijan immersiiivisen kokemuksen kannalta.

Tutkielmani taustalla toimivat kirjallisuudentutkimuksen formalistisen ja retorisen linjan perinteiset nimet. Toki heidän ajattelutavoissaan on modernisoinnin paikkoja, mutta uudet teoretisoinnit eivät tunnu tavoittavan samaa perustavanlaatuista otetta kirjallisuuteen eivätkä varsinkaan moniin eri konventioihin nojaavaan fantasiakirjallisuuteen. Modernimpi ote näkyy tutkimukseni tavoitteissa: formalististen ajattelijoiden tavoitteena on ollut pilkkoa tekstit tutkittaviin palasiin, kun taas oma tavoitteeni on huomioida nuo palaset ja osoittaa, kuinka ne rakentavat yhtenäisen tasapainoisen kokonaisuuden. Pyrin sitomaan tutkimukseni tiukasti keskusteluun nykypäivän tutkimusten kanssa.

Oma ideologinen tutkimusotteeni on paikoin tolkienmaisen nostalginen, sillä näen fantasiakirjallisuuden Tolkienin tavoin aina uusien mahdollisuuksien uniikkina kenttänä. Uskon kuitenkin, että juuri fantasiakirjallisuuden tutkimuksessa suhteellisen nostalginen ote toimii, varsinkin keskusteltaessa konventioiden ja yksityiskohtien yhteensovittamisesta uudentyyppisessä fantasiefiktiossa. Tutkielman lopussa palaan arvioimaan perinteistä linjaa seurailevan teoriapohjan toimivuutta tutkimuksen kontekstissa.

## 2. Genren pintaa syvemmälle

### 2.1. *Harry Potter ja ...*

Harry Potter was a highly unusual boy in many ways. For one thing, he hated the summer holidays more than any other time of year. For another, he really wanted to do his homework, but was forced to do it in secret, in the dead of night. And he also happened to be a wizard. (*Azkaban*, 7.)

Erilaisia jatkuvia kertomuksia on ilmestynyt jo ennen varsinaisen romaanimuodon vakiintumista. Lyhyiden tarinoiden sarjat ilmestyivät sanomalehdissä aika ajoin ja ne tempasivat lukijoita mukaansa saaden heidät ostamaan lehden seuraavankin numeron. Fantasiakirjallisuudelle sarjallisuuden voisi sanoa olevan jo normi, sillä harvoin löytää menestyksestä fantasiafiktiota, joka olisi tarkoitettu vain yhden osan mittaiseksi. Useimmiten yhteen kirjaan jääneet eepokset eivät ole menestyneet, eikä kirjailija ole siksi jatkanut aiheen parissa.

Kari Maund jakaa sarjamuotoiset teokset kolmeen eri tyyppiin, joista mikään ei ole toisiaan poissulkevia, vaan ne voivat sekoittua ja limittyä sarjan kokonaisuudessa tai yksittäisissä osissa (Maund 2012, 148–149). Maundin klassiseksi nimeämä sarjatyyppe on pääosin riippuvainen päähenkilöstään, joka seikkailee läpi usean eri paikan ja tapahtuman. Usein sarjan osat eivät ole toisistaan riippuvaisia, vaikka jokin heikko koko sarjan läpi kulkeva juoni saattaa tarkalla syynäyksellä löytyä. Tässä yleisessä mallissa kirjailija ei voi olettaa lukijansa lukeneen sarjan edellisiä osia ja esittelee yleensä päähenkilönsä ja meneillään olevan pääjännitteen lyhyesti jokaisen teoksen alussa. (Emt. 148.)

Toinen sarjatyyppe on käsikirjoitettu (*scripted*) sarja. Myös tässä sarjatyypissä on osasta toiseen samat hahmot, mutta sarjaa eteenpäin kuljettava voima on kuitenkin juoni. Käsikirjoitettu sarja on nykyfantasiassa Maundin mukaan yleisin muoto. Kolmas tyyppi on temaattinen sarja tai paikkaan sidottu sarja. Nimensä mukaisesti tässä tyypissä sitovana elementtinä on ennemmin yhteinen teema tai miljöö, jonka ympärille sarjan osat rakentuvat. (Maund 2012, 148–149.)

Nykyfantasiaa on jokseenkin hankala lokeroida näihin sarjallisiin muotoihin. J. K. Rowlingin *Harry Potter* johdattaa saman päähenkilön läpi usean seikkailun ja erilaisten pysyvään miljööseen (Tylypahkan koulu<sup>3</sup>) upotettujen pienoismiljöiden. Sarjan ensimmäiset kolme osaa noudattelevat

---

<sup>3</sup> *Harry Potter* teosten suomennetut termit ovat Jaana Kapari-Jatan suomentamista laitoksista.

jokseenkin Maudin jaottelun mukaan klassisen sarjan mallia, mutta lähinnä on kysymys siitä, että lukija ja päähenkilö vasta neljännessä osassa alkavat kasata aiemmin saatua tietoa koko teossarjan kantavasta juonikuvioista. *Harry Potter* on siten pääosin käsikirjoitetun sarjan kaltainen, jonka monimutkainen ja yksityiskohtainen juoni vie tarinaa eteenpäin. Kuitenkin suurin osa *Harry Potter* -kirjojen tapahtumista sijoittuu Tylypahkan kouluun (*Hogwarts*) ja kantavana teemana on hyvän ja pahan kamppailu, joka ilmenee vastakkainasetteluina tiedon ja tietämättömyyden, vihan ja rakkauden sekä determinoitujen tapahtumien ja vapaan tahdon välillä.

Sarjan ensimmäisessä osassa päähenkilö Harry Potter saa tietää olevansa velho. Tästä tiedosta alkaa purkautua informaation vyyhti, joka vie lukijan mennessään selvittämään Harryn elämän alun tapahtumia, joista Harry itse ei tiedä mitään. Samalla kun Harry suoriutuu ensimmäisestä kouluvuodestaan, hän joutuu kohtamaan valtaa uudelleen havittelevan Lordi Voldemortin, joka on kaikkein pimein, pahin ja vaarallisin velho, jota on koskaan tavattu. Voldemort, jonka nimeä useimmat eivät uskalla lausua ääneen vaan häneen viitataan useimmiten Tiedät-Kai-Kuka -nimityksellä (*You-Know-Who*), on vastuussa Harryn vanhempien murhasta. Harry itse on kuuluisa, juurikin koska hän joka jääköön nimeämättä (*He Who Must Not Be Named*) ei pystynyt tappamaan Harrya tämän ollessa vasta vuoden vanha, ja koska tämän tapahtuman yhteydessä Voldemort itse hävisi maailmankartalta yli kymmeneksi vuodeksi tuoden velhomaailman rauhan.

*Harry Potter* -romaanit rakentuvat aina yhden kouluvuoden ympärille. Ne alkavat Harryn syntymäpäivän tienoilta heinäkuun lopulta ja päättyvät kouluvuoden päättymiseen kesäkuun lopussa. Jokaisen vuoden aikana Harry kamppailee jonkin tietyn suuren jännitteen luovan vaaran kanssa, samalla kun hän – ja lukija – saa tietää lisää itsestään ja ympäröivistä hahmoista. Informaatiota siis tuotetaan teoksissa pääosin Harryn kautta fokalisoiden.

Laajassa mittakaavassa sarja on rakentunut toisteisen aikaryhmituksen varaan, sillä se etenee kesästä kesään. Monituhatsivuisessa sarjassa toisteisuus on elementti, joka muodostaa pohjan teosten helpolle etenemiselle ja dynaamisuudella. Peter Brooks sanoin:

Repetition is one of the few factors of the text that allow a reader to see patterns of coherence, and thus at least the incipience of meaning, and to perceive how modification works, how the idea of repetition is linked to the idea of variation, indeed how an entire narrative might be constructed on the minute variations within repetition. (Brooks 1995, 316.)

Toisteinen esitystapa antaa lukijalle tilaa ja aikaa kasata tietoa päällekkäiseksi ja monisyiseksi kokonaisuudeksi, jonka merkittävät yksityiskohdat eivät pääse unohtumaan. Narratiivit tuntuvatkin ilmenevän esitystavaltaan aina toisteisena, jotta esille nousisivat tapahtumien merkittävät yhtymäkohdat ja teos pystyisi luomaan juonen (Brooks 1995, 99).

Brooks ei suinkaan väitä, että kaikessa kirjallisuudessa esiintyisi selkeätä laajojen tapahtumaketjujen, aikarakenteiden tai juonen toisteisuutta. Päinvastoin Brooks sanoo:

To state the matter baldly: rhyme, alliteration, assonance, meter, refrain, all the mnemonic elements of literature and indeed most of its tropes are in some manner repetitions that take us back in the text, that allow the ear, the eye, the mind to make connections, conscious or unconscious, between different textual moments, to see past and present as related and as establishing a future that will be noticeable as some variation in the pattern. (Brooks 1995, 99.)

Tutkijan näkökulmasta toisteisuus auttaa siten määrittämään genreä. Sindingin mukaan jokaista tuntemamme genrekategoriaa varten meillä on jonkin verran yksityiskohtaista tietoa kyseisen genren toimintamalleista ja niiden historiallisista suhteista, mutta eksplisiittisesti määriteltujen genrejen mallit ovat – enemmän kuin useimmat – vaihtelevia, yksilöllisiä ja mieleenpainuvia. Siten nämä mallit auttavat huomaamaan laajan, mutta toisaalta rajoitetun vaihtelun genren sisällä. Vaihtelu taas mahdollistaa samankaltaisuuksien näkemisen ja auttaa huomaamaan useimmin käytettyjä poikkeamia genremallista. (Sinding 2010, 493–494.)

Rakenteellisesti katsottuna toisteisuus on niin merkki teoksen synteettisyydestä kuin tapahtumien loogisen rakentumisen mahdollistava elementti, sillä “mikään tarina ei ole ymmärrettävä, ellei se sisällä tarinalle merkitystä antavan arvojärjestelmän huomiointiin ja, tärkeämmin, hyväksyntään vaadittavaa määrää kerrontaa, oli se sitten kuinka hienovaraista tahansa” (Booth 1983, 112).<sup>4</sup> Käytännössä toisteisuus ilmenee tutkittaessa lukijan kannalta oleellisena, sillä se helpottaa lukijan työtä antamalla aikaa kasata suuri tietomäärä kokonaisuuksiksi ja korostamalla tärkeitä, yksityiskohtia yhdistäviä tekijöitä. Monituhatsivuinen fantasiaepos kävisi nopeasti turhan raskassoutuiseksi ilman kokoavia mainintoja menneiden tapahtumien oleellisista seurauksista. Toisteisuuden funktio ei kuitenkaan ole olla vain synteettinen ja älyllinen rakennuspala, vaan sen avulla on mahdollisuus vaikuttaa tekstikokonaisuuden ilmentämään tunnelataukseen. Toisin sanoen toisteisuudella on merkittävä rooli lukijan position rakentamisessa, sillä lukijan tunnereaktiot rakentuvat toistettujen mielipiteiden, yksityiskohtien ja tapahtumien varaan.

---

<sup>4</sup> Lähdetekstien suomennokset ovat omiani, ellei toisin mainita.



Klassisen sarjallisuuden alueelta poistumista määrittää se, että Rowling lopettaa päähenkilön ja sarjan tapahtumien kertaamisen neljännen osan jälkeen ja luottaa siihen, että aiemmat osat on luettu. Kuitenkin jokaisessa osassa hän keksii keinon informoida lukijaa siitä, mitä taikamaailmassa on tapahtunut niinä kesän viikkoina, jotka ovat kuluneet edellisen kirjan osan päättymisestä. Vielä viidennessä osassa on juonen kannalta uskottavaa, että Harrya on pidetty pimennossa tapahtumista, sillä hänen ja pahuuden velhon Voldemortin erikoislaatusesta yhteydestä paljastuu teoksen kuluessa oleellisia asioita. Kuudennen osan alussa ei kuitenkaan käy järkeen tuottaa tietoa Harryn kautta, sillä Harry tietää sanomalehtien ja viidennen kirjan kokemusten perusteella missä mennään: Voldemort on julkisesti sotajalalla.

*Harry Potter*-sarjan kuudes osa *Harry Potter and the Half-Blood Prince* alkaa kuvauksella Britannian ”todellisesta” pääministeristä, joka raskaan työpäivän päätteeksi yrittää keskittyä pitkään muistioon, vaikka kuluneen viikon tapahtumat, jotka pääministerin poliittiset opponentit ovat onnistuneet kääntämään hallituksen syyksi, kummittelevat hänen mielessään:

The Prime Minister’s pulse quickened at the very thought of these accusations, for they were neither fair or true. How on earth was his government supposed to have stopped that bridge collapsing? It was outrageous for anybody to suggest that they were not spending enough on bridges. The bridge was less than ten years old, and the best experts were at a loss to explain why it had snapped cleanly in two, sending a dozen cars in the watery depths of the river below. And how dared anyone suggest that it was lack of policing that had resulted in those two very nasty and well-publicised murders? Or that the government should have somehow foreseen the freak hurricane in the West Country that had caused so much damage to both people and property? And was it *his* fault that one of his Junior Ministers, Herbert Chorley, had chosen this week to act so peculiarly that he was now going to be spending a lot more time with his family?

‘A grim mood has gripped the country,’ the opponent had concluded, barely concealing his own broad grin.

And unfortunately, this was perfectly true. The Prime Minister felt it himself; people really did seem more miserable than usual. Even the weather was dismal; all this chilly mist in the middle of July... it wasn’t right, it wasn’t normal... (*Prince*, 7–8; kurssiivi alkuperäinen.)

Lukija virittäytyy jälleen kirjasarjan maailmaan kiinnostavien vihjeiden kautta. Aikaisempien lukukokemusten perusteella lukija osaa päätellä, että kaikki edellä kuvatut hieman oudoilta vaikuttavat onnettomuudet ja murhat liittyvät velhomaailmaan ja Voldemortiin. Lukija tuntee jo tässä vaiheessa kuuluvansa ”sisäpiiriin” ja innostuu siitä, että ymmärtää. Kari Maundin mukaan sarjakirjallisuutta kirjoittava kirjailija tarjoaa usein lukijaa rohkaisevaa tuttuutta ja jatkuvuutta.

Sarjojen lukija taas omalta osaltaan ylläpitää lukuprosessia ja pitäytyy hahmorykelmän tai paikan tai ongelman parissa pitkän ajan. Täten kumpikin osapuoli, niin lukija kuin tekstin luoja, osaltaan sitoutuu ja panostaa vuorovaikutussuhteeseen. (Maund 2012, 147.) Samalla lukija janoaa tietää lisää siitä, ovatko hänen tietopohjansa perusteella tehdyt arvailut osuneet oikeaan. Rowling ei jätä lukijaa yksin vaan kertoo tapahtumat myös taikayhteisön näkökulmasta, kun taikamaailman pääministeriksi tunnettu Cornelius Fudge tupsahtaa taulun ennalta ilmoittamana pääministerin työhuoneeseen:

'How should I know what's going on in the – er – wizarding community?' snapped the Prime Minister now. 'I have a country to run and quite enough concerns at the moment without –'

'We have the same concerns,' Fudge interrupted. 'The Brockdale bridge didn't wear out. That wasn't really a hurricane. Those murders were not the work of Muggles. And Herbert Chorley's family would be safer without him. We are currently making arrangements to have him transferred to St Mungo's Hospital for Magical Maladies and Injuries. The move should be effected tonight.'

'What do you... I'm afraid I... *what?*' blustered the Prime Minister.

Fudge took a great, deep breath and said, 'Prime Minister, I am very sorry to have to tell you that he's back. He Who Must Not Be Named is back.' (*Prince*, 16; kurssiivi alkuperäinen.)

Tämän jälkeen Fudge kertoo pääministerille tarkemmin, mitä on tapahtunut. Voldemortin kannattajat olivat tuhonneet sillan, hurrikaaniksi luultu tuho oli samaisten kannattajien jäljiltä ja taikaministeriö epäili jättiläisten osallisuutta ja niin edelleen. Alku todistaa taikamaailman ja ”reaalimaailman” lopullista sekoittumista, joka on tarpeen sarjan viimeisissä osissa, joissa Harry ystävineen saa jatkuvasti tietää koulun ulkopuolisista tapahtumista sekä liikkuu pois tutuista ympäristöistä ja oleilee toisten osien lailla osaksi aktuaalisen maailman todellisissa paikoissa.

Teossarja kulminoituu tematiikkansa mukaisesti Harryn yritykseen voittaa Lordi Voldemort. Hän on sarjan aikana kartuttanut tietoa ja taitoja, joita tarvitsee yrityksessään. Samoin hän on saanut lopulliseen voittoon tarvittavat eväät Tylypahkan rehtorilta Albus Dumbledorelta ja lähtee sarjan viimeisessä osassa etsimään Voldemortin Hirnyrkkejä (*Horcruxes*), joiden tuhoamisen jälkeen Voldemortista tulee jälleen kuolevainen. Samalla Harry etsii edelleen totuutta itsestään ja yhteydestään Voldemortiin, sekä varmuutta Albus Dumbledoren luotettavuudesta.

## 2.2. Fantasian realismi

’Tell me one last thing,’ said Harry. ’Is this real? or has this been happening inside my head?’  
Dumbledore beamed at him, and his voice sounded loud and strong in Harry’s ears even though the bright mist was descending again, obscuring his figure.  
’Of course it is happening inside your head, Harry, but why on earth should that mean that it is not real?’ (*Hallows*, 579.)

Fantasiakirjallisuutta on perinteisesti – tolkienlaisen käsityksen mukaan – pidetty kirjallisuutena, jonka määrittävänä tekijänä on luomisen suhteen mielikuvitus ja lukemisen suhteen ihmetys. Fantasiakirjallisuutta pidettiin pitkään vain lasten kirjallisuutena, eikä sen implikoimia allegorisiakaan konteksteja otettu akateemisessa keskustelussa vakavasti. Irtautuminen realismista oli fantasian ensikriitikoille kauhistus ja mielikuvitukseen turvautuminen suorastaan synty.

J.R.R. Tolkien kuitenkin muutti osaltaan fantasiafiktion perinnettä *Taru Sormusten Herrasta* -teoksellaan sekä esseellään ”Saduista”<sup>5</sup>. Esseessään Tolkien (2002, 64) puolustaa mielikuvituksen ja satujen tai fantasian tärkeyttä: ”Jos sadut lajityyppinä ovat lainkaan lukemisen arvoisia, ne ovat sen arvoisia, että aikuisten sopii lukea ja kirjoittaa niitä. Aikuiset tulevat tietenkin laittamaan satuihin enemmän ja myös saamaan niistä enemmän.”

Tolkien (2002, 67) myös vahvisti fantasiakirjallisuuden asemaa mielikuvituksen ja ihmetyksen tyyssijana, mutta katsoi nämä ominaisuudet eduksi, ei haitaksi: ”Arkimaailmasta puuttuvien asioiden kuvittelu (jos se ylipäättään on mahdollista) on hyve, ei pahe. Fantasia (tässä mielessä) ei mielestäni ole alempi vaan ylempi taiteen muoto, itse asiassa se on lähinnä puhdasta muotoa ja siten kaikkein mahtavin.” Tolkienin oleellinen sanoma olikin siinä, että fantasiakirjallisuuden mielikuvituksellinen kuvausvoima oli yhtä voimakas, ellei voimakkaampi kuin realistinen kuvaus. Hieman vanhahtavalta kuulostava käsitys käy kuitenkin oleellisesti järkeen, sillä realismin ja fantasian kuvaustavat ja elementit solahtavat helposti yhteen samaa tarkoitusta palvelevaksi kokonaisuudeksi.

Nykyfantasian ei kuitenkaan samalla tavoin ole enää tarkoitus herättää ihmetystä (ks. esim. Laetz & Johnston 2008, 167). Tolkienin ajan ihmetys ei enää voikaan päteä, sillä fantasian perinne on konventionalisoitunut eikä nykymediassa ei oikein ole ilmiötä, jota ei olisi vähintään kertaalleen jo

---

<sup>5</sup> *On Fairy-Stories* teoksessa *Tree and Leaf*, joka ilmestyi painettuna ensi kerran vuonna 1964. Kirjoitus muodostui samannimisen luennon pohjalta, jonka Tolkien piti vuonna 1937.

nähty tai käytetty. Lisäksi mielikuvitukseen turvautuminen ei ole vain fantasiafiktion ominaisuus vaan yleisesti on hyväksytty kaiken fiktion olevan nimensä mukaisesti fiktiota, oli se kuinka realistista tahansa. Väite siitä, että fantasia olisi vähemmän todellista tai realistista kuin muu fiktio onkin vain vanhahtava sanaleikki. Väittäisin jopa, että fantasia on todellisempaa kuin niin kutsuttu realistinen kirjallisuus, sillä se ei konventionaalisessa muodossaan valehtelee tuntemastamme maailmasta vaan rakentaa täysin oman uuden maailman, joka on todella fiktiota ja silti tuntuu lukijasta todelliselta.

Puhuttaessa fantasiakirjallisuuden genrestä ja sen historiasta tuodaan usein esiin fantasian kiinnittymiskohdat realistiseen kirjallisuuteen ja romantiikkaan (ks. esim. Wolfe 2011). Realistinen kuvaus toimii fantasiafiktiossa vastapainona kaikelle ”uskomattomalle” ainekselle, kuten eriskummallisille olennoille ja taikuudelle. Realistista kuvaustapaa on määritelty aina mimesiksen eri olomuodoista kohti laajempaa tulkintakehystä, jonka puitteissa ”realismin” voidaan sanoa olevan kaikki aktuaalisesta maailmastamme tunnistettavat piirteet. Fantasian yhteydessä en kuitenkaan realistisella otteella tarkoita suoraa viittaamista aktuaaliseen maailmaan eli meidän arkitodellisuuteemme.

Kuten muukaan fiktio, ei fantasia suoranaisesti voi kuvata maailmaa sellaisena kuin se on, vaan kirjoitettu esitys on aina representaatiota, kirjoittajan näkemä vääristymä todenkaltaisesta (vrt. Cohn 2006). Harri Veivo toteaa, että:

realismilla kirjallisuudessa tarkoitetaan yleensä tekstin esittämän maailmankuvan vastaavuutta suhteessa vallitsevan tieteellisen tai poliittisen ajattelumallin tai niin sanotun arkikokemuksen tai talonpoikaisjärjen mukaiseen maailmankuvaan. Näin ajateltuna realistinen teos on sellainen, jonka tarjoama malli vastaa tieteen tai muun taidetta oleellisempaa pidetyn järjestelmän tarjoamia malleja. (Veivo 2011, 182.)

Fantasiafiktio rakentaa täysin oman ja tietyissä tapauksissa myös aktuaalisesta maailmastamme näennäisesti itsenäisen maailmansa, joka toimii omien sääntöjensä ja lainalaisuuksiensa mukaan. Itsenäisyys on näennäistä siksi, että täydellisenkin fantasiamaailman on mahdotonta olla viittaamatta aktuaaliseen maailmaan esimerkiksi aikakäsitysten, kulkuneuvojen tai luontokuvausten kohdalla. Fantasialle oleellisessa realistisessa kuvaustavassa ovatkin keskiössä maailman omat säännöt ja lainalaisuudet. Kuvattavan maailman ei tarvitse olla yhdenmukainen oman maailmamme kanssa tuntuakseen lukijasta todelliselta. Sen on kuitenkin toimittava oman konsensustodellisuutensa sisällä loogisesti. Fantasiamaailma täten itse luo omat sääntönsä, joita ilman se ei voi toimia ja joita ilman se muuttuu käsittämättömäksi tai absurdiksi. Toki

uudentyyppinen fantasia, kuten jotkut uuskumman edustajat, ovat myös hyödyntäneet tätä käsittämättömyyden ilmiötä onnistuneesti. Tässä tutkielmassa keskityn kuitenkin loogisia malleja mukailevan fantasiakirjallisuuden alueelle.

J.R.R. Tolkien (2002, 15) on todennut esseessään ”Saduista”, että satujen tulisi ottaa itsensä ja ennen kaikkea taikuutensa vakavasti tai ne menettävät uskottavuutensa. Tolkien puhuu kokonaisen sekundaarimaailman luomisprosessista. Sekundaarisella maailmalla tarkoitetaan perinteisesti kokonaista itsenäistä tarinamaailmaa historioineen ja omine konsensustodellisuuksineen. Täydellisen sekundaarisen maailman, joka on tyypillinen niin kutsutun korkean fantasian lajityypissä (esim. *Taru Sormusten Herrasta*) ei tarvitse viitata aktuaaliseen maailmaamme, vaikka välttämättä yhteyksiä todellisuuteen on esimerkiksi olentojen, luonnon, ihmisyyden, yhteiskunnan toiminnan ynnä muiden piirteiden ohessa pakostikin. Tolkienin mukaan uskottavan sekundaarimaailman luominen on avaintekijä fantasian onnistuneisuudessa. Sekundaarisella maailmalla hän ei kuitenkaan tässä tilanteessa tarkoita maailmaa sinänsä vaan teoksen sisäisen todellisuuden johdonmukaisuutta, joka on edellytys koko rakennelman toimivuudelle. (Tolkien 2002, 66–68.) Johdonmukaisuus luo eräänlaista fantasian omaa realismia ja realismin toteutuma kirjallisuudessa onkin vain lukijan muuttuvainen arvio, sillä ”inhimillisen kokemuksen todellisuus ei ole riippuvainen huutoäänestyksestä tai kokeellisesta verifikaatiosta. Unikin on todellinen – unena.” (Veivo 2011, 184.)

Luodakseen uskottavan ympäristön immersiiiviselle lukukokemukselle ja vakuuttaakseen lukijan tarinamaailman autonomiasta fiktio käyttää hyväkseen ihmiselle luontaisia kognitiivisia prosesseja. Niin fiktiivinen kuin ei-fiktiivinen teksti kutsuu lukijaa kuvitteleman fyysisen, kosketettavia esineitä ja todellisia yksilöitä sisältävän maailman (Ryan 2001, 93), joka rakentuu omine diegeettisine systeemeineen yrittäen häivyttää ekstradiegeettisen kirjailijan tason. Toisin sanoen lukukokemus pyritään siirtämään synteettisestä tarinankerronnasta välittömän kokemuksen tilaan, jossa ulkopuolinen maailma ja kerronnan taso unohtuvat. Vakuuttava tekstin sisäinen järjestelmä (sekundaarinen konsensustodellisuus) rohkaisee lukijaa todella uskomaan teoksen sisäiseen logiikkaan ja tarinamaailman autonomiaan. Tavoite järjestelyn takana on ohjata lukijaa ymmärtämään tarinamaailmaa, tapahtumia ja henkilöhahmojen käyttäytymistä samojen perustavaa laatua olevien kognitiivisten järjestelmien avulla, joita hän käyttää tosielämän tapahtumien ymmärtämiseen ja jäsentämiseen. (Dannenberg 2008, 25.)

*Harry Potter* -sarja esittelee oman konsensustodellisuutensa säännöt vähä vähältä. Ensimmäisessä teoksessa uusia toiminnalle tärkeitä sääntöjä ja toiminnan perusteita kerrotaan usein ja paljon. Ne on kuitenkin sidottu loogisesti aktuaalisen maailman käytäntöihin ja siten ne ennemmin selittävät ja jättävät janoamaan lisää tietoa kuin latistavat tunnelmaa. Esimerkiksi Tylypahkan koulun perussäännöt esitetään seuraavasti:

'Welcome to Hogwarts,' said Professor McGonagall. 'The start-of-term banquet will begin shortly, but before you take your seats in the Great Hall, you will be sorted into your houses. The Sorting is a very important ceremony because, while you are here, your house will be something like your family within Hogwarts. You will have classes with the rest of your house, sleep in your house dormitory and spend free time in your house common room.

'The four houses are called Gryffindor, Hufflepuff, Ravenclaw and Slytherin. Each house has its own noble history and each has produced outstanding witches and wizards. While you are at Hogwarts, your triumphs will earn you your house points, while any rule-breaking will lose house points. At the end of the year, the house with the most points is awarded the House Cup, a great honour. I hope each of you will be a credit to whichever house becomes yours.' (Stone, 85–86.)

Tulevien tapahtumien kannalta oleelliset säännöt kerrotaan täten hyvin yksiselitteisesti. Nämä raamit kuitenkin täydentyvät jatkuvasti kertomuksen edetessä. Lisäksi esimerkiksi eri tuvista saatava perustietämys täydentyy läpi koko teossarjan ja tämä tietämys saa jatkuvasti syvempiä merkityksiä. Siten tekstin maailma alkaa rakentua pienistä faktoista laajentaen kohti juonen suhteen merkityksellistyviä kokonaisuuksia.

Koska *Potterit* ja fantasiakirjallisuus yleensä luovat edellä nähdyn kaltaisesti jatkuvasti uutta maailmaa nimenomaan yksityiskohdista ylöspäin rakentaen, olisi helppoa todeta, että fantasia välttäisi lukijan turvautumista totuttuihin mentaalisiin malleihin. Samoin realistisen kirjallisuuden voisi sanoa hyödyntävän enemmän valmiita kognitiivisia kuvioita, siksi että sen voi nähdä rakentavan maailmaansa ylhäältä alaspäin, täyttäen valmiita malleja uusilla yksityiskohdilla. Tämä yksinkertainen jako kuitenkin ei toimi, sillä fantasia hyödyntää valmiita mentaalisia malleja yhtä lailla.

Menakhem Perryn mukaan tekstin järjestyksen taustatekijät tai perustelut voidaan jakaa kahteen kategoriaan. Ensimmäinen kategoria koskee mallin mukaisesti toimivia tekstijärjestyksiä ja toinen retorisia, tai lukijalähtöisiä järjestyksen tapoja. Mallijärjestelmässä tekstin elementtien järjestys perustuu johonkin lukijalle jo entuudestaan tuttuun järjestykseen, tekstin ulkopuoliseen malliin, jota teksti ”tottelee” tai imitoi. (Perry 1979, 36.) Toisin sanoen mallin mukaan orientoituneet tekstit

hyödyntävät arkielämän tai aikaisemman kirjallisen perinteen tunnettuja konventioita ja toisintavat niitä. Täten ”teksti on aina sekä osa kulttuurin todellisuutta että sen mallinnus” (Veivo 2011, 173).

Veivo (2011, 173) toteaaakin, että ”teksti mallina tuo tai luo tarkastelun kohteeksi jäsenyneen ilmiöiden kokonaisuuden, jonka mielenkiinto suhteessa todellisuuteen jäsentyy tarkastelun ja tulkinnan kautta”. Toisin sanoen realistisen kirjallisuuden arvo voi kytkeytyä juuri sen herättämien mallien peilaamiseen todellisuuteen, omakohtaiseen kokemukseen vertaamiseen ynnä muihin lähilukuprosessin tapoihin.

Retoriset tai lukijalähtöiset tekstin järjestymistavat ilmentävät sitä, kuinka teksti on koettava viestinä. Tekstin elementtien järjestys perustellaan lukijassa heräävien reaktioiden perusteella. Tekstin elementtien järjestyksen funktio on hallita lukemisen prosessia, ja kanavoida lukijan kokemusta tekstille edullisiin suuntiin; toisin sanoen ohjailla lukijaa valitsemaan tekstuaalisen materiaalin tietyt potentiaalit toisten mahdollisuuksien ylitse. (Perry 1979, 40.) Retorinen järjestymistapa kuvailee siis tapaa, jolla lukija muodostaa uusia asiayhteyksien verkostoja tekstin piirteistä käsin. Lukija ymmärtää tekstin viestin ja muokkaa saamastaan informaatiosta järkevän kokonaisuuden, jota tulkitsee peilaten uusiin ja vanhoihin olettamuksiinsa.

Kirjallisuudessa toteutuvat useimmiten molemmat tekstin järjestymistavat. Lukijalle tarjotaan jotain tuttua, mutta häntä myös haastetaan ajattelemaan pidemmälle ja muodostamaan uusia asiayhteyksien verkostoja. Kognitiivisella tasolla lukijalle annetut mentaaliset mallit ovat siten käytännössä kaikessa kirjallisuudessa samoja, mutta maailmojen rakentuminen näyttäytyy silti erilaisena, mikä johtuu käytettävien elementtien realistisuudesta ja päinvastoin uskomattomuudesta. Dannenberg (2008, 24) tähdentää, että fantasiakirjallisuuden realistiset kognitiiviset strategiat ylläpitävät kerrottuja ympäristöjä, eli maailman sisäistä konsensustodellisuutta, vaikkakin juonet ja niiden yksityiskohdat voivat poiketa tosielämän säännöistä ja normeista.

Sekundaarisen maailman toiminnalle oleellinen elementti on – maailman sisäisen konsensuksen lisäksi – maailman tapahtumien kanssa yhdenmukaisen historian toiminta. Fantasiamaailmojen tarinat usein kumpuavat myyteistä, legendoista ja oikeasta historiasta sekä näiden sekoituksesta. Tolkien (2002, 47) toteaaakin, että ”historia muistuttaa usein myyttiä, sillä ne ovat loppujen lopuksi samaa ainesta.” Nämä myytit ja legendat voivat olla lukijalle tuttuja tai muuntelun alta tunnistettavissa ja siten tuottavat suoraan uskottavuuden tunnetta tuttuuden kautta. Toisaalta jo se, että sekundaarisella maailmalla on historia ja siten jokseenkin oikeaa vastaavalla tavalla toimiva

aikakäsitys, tuottaa saman tunteen, vaikka käytetty legenda tai myytti ei olisikaan lukijan tiedossa. Tolkienin (2002, 44) sanoin: ”Kun puhutaan tarinoiden historiasta ja erityisesti satujen historiasta, voidaan sanoa että keittokattila, tarinapata, on kiehunut aina ja siihen on jatkuvasti lisätty uusia aineksia, herkullisia ja vähemmän herkullisia.” Kaikkien näiden ainesten alkuperää ei siten voikaan tietää, vaikkakin useat fantasiakirjailijat pohjaavat alkuperäisiin myytteihin. Lukijan näkökulmasta näitä aineksia hyödyntämällä luodaan jälleen uutta, sillä paljon lukenut eli vanhakantaisesti ”oppinut” lukijakaan ei yleensä voi kaikkia tekstin viittausyhteyksiä tietää (vrt. Kukkonen 2008).

Uskon, että realistiset elementit ovat oleellisia sekundaarisen konsensustodellisuuden luomisprosessissa. Käytännössä fantasiakirjallisuuden ja realismin vaatimukset ovat siten samat. Lukija on jollain keinoin saatava kiinnittymään käsillä olevaan maailmaan ja tuon maailman on pystyttävä kantamaan loogisesti kaikki elementtinsä – myös ne uskomattomat. Fantasian ensimmäiset kriitikot puhuivat siitä, kuinka ”fantastisten elementtien tulisi olla harvinaisia, hetkellisiä ja epäselviä, mutta niitä tulisi olla luonnehdittu filosofisella järkeilyllä ja moraalisella totuudella” (Wolfe 2012, 10). Uskon, että vanhuudestaan huolimatta kritiikin jälkimmäinen osa on jäänyt ainakin fantasiakirjailijoiden mieliin, sillä konsensustodellisuus pyritään edelleen luomaan säännönmukaisesti filosofisen järkeilyn ja moraalisen oikeuskäsityksen nojalla. Tämän vuoksi useimpia perinteisiä fantasiakirjoja kutsutaan ideologisiksi.

Sisäisen todellisuuden johdonmukaisuus rakentuu yleensä teoksen ideologiaa tukevien sääntöjen tai reunaehtojen varaan. Nämä säännöt tulee olla maalaisjärjellä ymmärrettävissä ja helposti juonen suhteen sovellettavissa. Esimerkiksi Harryn maailmassa velhojen ei ole lupa taikoa ei-taikovien ihmisten eli jästien (*muggles*) ollessa läsnä tai koulun ulkopuolella ennen seitsemäätoista ikävuotta. Toisin sanoen reunaehtojen, joiden mukaan fantasiafiktio toimii, täytyy olla osa kantavaa juonta ja asettaa henkilöhahmojen toiminnalle selvät rajat, joiden mukaan toimia. Konsensustodellisuuden reunaehtojen voisi sanoa olla fantasiafiktio omaa luodun maailman sisäistä realismia. Fantasiafiktio on voitava viitata itseensä johdonmukaisesti ja loogisesti – samoin kuin realistisen kirjallisuuden tulee voida viitata aktuaaliseen todellisuuteen, vaikkakaan sen ei välttämättä sitä tarvitse tehdä, kuten Dorrit Cohn on täsmentänyt (ks. Cohn 2006, 26).

Yksinkertaistettuna fantasiafiktio tarvitsee realistisen lähtökohdan, mistä ponnistaa. Kiinnittymiskohtia reaalityodellisuuteen voisi seuraavassa listata loputtomiin, mutta tutkimuksellista arvoa piirteiden listauksella ei ole. Ennenmin huomio kiinnittyy fantasiakirjallisuuden lajityypin sisällä ilmeneviin tendensseihin, jotka yhdistävät monta realistista piirrettä ja selittävät niiden



alkuperää. Erityisenä kiinnityskohtana fantasiafiktion realistiselle kuvaukselle on pidetty genrelle tyypillistä matkakertomuksen kehystä. Nykyisen fantasiakirjallisuuden konventioita luovina pidetyt teokset, kuten J.R.R. Tolkienin *Hobitti eli sinne ja takaisin* sekä *Taru sormusten herrasta* ja C.S. Lewisin *Narnia*-saaga, rakentuvat ulkoisilta piirteiltään matkanteon ympärille. Matkanteko fantasiateosten sisällä mahdollistaa tapahtumien sijoittelun kronologiseen järjestykseen, ja vie tarinaa auttamattomasti eteenpäin kohti määränpäättä (Mendlesohn 2008, xix–xx).

Matkakertomukset ovat muokanneet romaanikirjallisuutta nykyiseen muotoonsa ja erilaiset matkat ja löytöretket ovat toimineet innostuksena, materiaalina ja rakenteena monenlaisille kertomuksille (ks. Mikkonen 2007, 286 ja Korte 2005, 619). Matkakertomuksille tyypillinen paikkojen kuvailu ja itse matkanteko – useimmiten kävely tai hevosella kulkeminen – sekä vuorokauden- ja vuodenaikojen vaikutus matkantekoon tulevat täten loogiseksi osaksi kerrontaa. Matkanteon edellyttämä kronologinen tapahtumajärjestys ja muutoseikkojen varaan rakentuva juoni ovatkin niin matkakertomuksen kuin tietyn tyyppisen fantasian tunnistettavimmat piirteet (vrt. Mikkonen 2007, 292 ja Mendlesohn 2008, 3).

Kertomusten oleelliset tapahtumat ja moraaliset opetukset ovat sijoittuneet matkan varrelle, lähdön ja kotiinpaluun väliin sijoittuvalle ajanjaksolle (Mikkonen 2007, 286). Matkanteko rytmittää raskastakin teosta, sillä määränpää on aina lukijan tiedossa. Jossain tapauksissa matkanteon tematiikka on viety liiankin pitkälle ja se saa parodisia mittasuhteita. Esimerkiksi katsoessa uusinta *Hobitti*-elokuvaa summasi hyvä ystäväni tapahtumat ulkopuoliselle todeten, että ”ne kääpiöt kävelivät ja välillä tappelivat ja seuraavan tunnin taas kävelivät.” Valitettavasti kirjallisuudessa keskusteluin merkityksellistetyt kävelyosuudet eivät onnistuneet elokuvassa saamaan samankaltaista painoarvoa.

Paikasta toiseen siirtyminen on antanut kertomuksille pituutta sekä päähenkilöille aikaa kehittyä henkisesti kertomuksen vaatimalla tavalla. (Mikkonen 2007, 286.) Fantasiafiktion pituus toimiikin realistisen kiinnittymistarpeen todistusaineistona. Fantasiaeepokset kuljettavat lukijaa läpi useiden tuhansien sivujen teosta kohti ja useimmiten usean kymmenentuhannen sivun läpi teossarjaa kohti. Onnistuessaan kirjasarja imaistaa lukijan tajuntaan ilman, että lukija missään vaiheessa kyllästyy vaan nimenomaan tahtoo lukea lisää tai koko sarjan uudestaan ja uudestaan.

### 2.3. Odotuksia ja yllätyksiä

By 'reader' we mean a rather indefinite group of persons; often a writer is not sure who will read his work. Nevertheless, the writer always considers the reader, at least abstractly, even if only to try to imagine himself in the reader's place. (Tomashevski 1965, 63.)

Fantasiakirjallisuuden genretyypillinen lukija, kuten käsitys lukijasta yleensä, on kovin häilyvä konstruktio lukijoiden yksilöllisyyden takia. Kuitenkin kaunokirjalliset tekstit ovat täynnä yleisesti hyväksyttyjä mielipiteitä, stereotyyppisiä ynnä muita yleisesti tiedostettuja komponentteja, joihin ihmiset nojaavat jokapäiväisessä elämässään (Grishakova 2009, 188). Tietyt oikeasta elämästä tai aiemmasta kulttuurisesta tiedosta tutut elementit toistuvat kirjallisuudessa – ja varsinkin genrekirjallisuudessa – tunnistettavan usein, kuten fantasiankirjallisuuden piirteistä riippuvista määritelmistä voi päätellä. Karin Kukkonen kääntää ilmiön lukijan toiminnasta riippuvaksi sanoessaan, että:

median sisällön toistuva kulutus muodostaa omanlaisensa sosialisatioprosessin, joka varustaa massamediatekstien lukijan yhteisellä kontekstitiedolla, eli osuudella populaarikulttuurisesta muistista kyseisellä kentällä. Tämän sosialisatioprosessin tuloksena lukijakunnan lukukompetenssi kyseisenlaisten tekstien osalta lisääntyy. Toki osa lukijayhteisöstä on lukenut enemmän ja täten saavuttanut yksityiskohtaisemman tietopohjan tietystä genrestä. (Kukkonen 2008, 270.)

Kukkonen (2008, 270) tarkentaa populaarikulttuurin muistin käsitteen koskettavan niin makrotason lukijayhteisöjä, jotka perustuvat yhteiselle kontekstitiedolle, kuin yksilöllistä lukuprosessia, joka muodostuu tekstin ja sen vastaanottajan yksilöllisen kontekstitiedon vuorovaikutuksesta. Puhe lukijayhteisöstä on kuitenkin hieman harhaanjohtavaa, sillä fantasiakirjallisuuden tai muiden genrejen lukijat eivät ole homogeeninen joukko, vaikka Brian Attebery (1991, 36) väittää, ettei ”fantasian kirjoittaja kirjoita kasvottomalle yleisölle, vaan tietoiselle, yhtenäiselle ja vaativalle ryhmälle.” Ennemmin ainoa tietyn genren lukijakuntaa yhdistävä tekijä on tietoisuus tekstuaalisista elementeistä, jotka jossain määrin muodostavat kyseisen kirjallisuuden kentän.

Nieminen (1996, 8) nostaa lukijan roolin genren määrittelyssä liiallisen korkealle jalustalle toteamalla, että ”riippumatta kirjoittajan intentioista, lukija sijoittaa teoksen johonkin genreen *konventionaalisesti*, muiden lukijoiden samasta tai toisista teoksista jo tekemien tulkintojen perusteella.” Käytännössä lukijan on mahdotonta sijoittaa teoksia minkään genren alaisuuteen ilman tekstuaalisia elementtejä tai vihjeitä, jotka sitovat tekstin tiettyyn genreen. Se, ettei lukijoille ole hankalaa sanoa, mihin genreen konventionaalinen fantasiateos kuuluu, ei kerro siitä, että he olisivat

tietoisempia tekstipiirteistä kuin kirjoittajat tai tutkijat. Pikemminkin se osoittaa, että keskivertolukijat yleensä tyytyvät yksinkertaisiin genremäärittelyihin, joiden avulla he voivat kertoa ystävilleen, mitä lukevat.

Kulttuurin tuotteina tekstit aina viittaavat edeltäjiinsä aiheen, genren tai tyylin valinnan kautta. Lukijat tunnistavat nämä valinnat – joita edustavat teksteissä esimerkiksi hahmotyypit, puhetyylit ja vakiintuneet tilanteet – ja luottavat aiempiin lukukokemuksiinsa ymmärtääkseen teoksen konnotatiiviset ulottuvuudet. (Kukkonen 2008, 261.) Monet fantasiatarinat ovatkin Attebryn (1991, 32) mukaan kerrottu olettaen, että lukija tietää etukäteen tapahtumien kulun tai siten, että tarinan kautta lukija pääsee osalliseksi yhteisöstä, jolle genretietämys kuuluu. Kulttuurinen muisti muistaa tekstuaaliset elementit abstrakteina tai objektivoituina koodien ja konventioiden muotoina, jotka rekonstruoidaan spesifeissä nykykonteksteissa. Objektivointi tarkoittaa sitä, että tekstuaaliset elementit otetaan pois välittömästä ympäristöstään ja alkuperäisestä sosiaalisesta kontekstista, jolloin ne yleistyvät edellä mainittuihin tunnistettaviin genrepiirteisiin. Objektivoinnin ja rekonstruktion vuorovaikutus on mediateksteille tyypillisen epätarkan intertekstuaalisuuden perusta. Toisin sanoen mediatekstit viittaavat toisten tekstien kautta muodostuneisiin konventioihin ja koodeihin, mutta eivät ota huomioon alkuperäisiä konteksteja tai lähdetekstien erityislaatuista. (Kukkonen 2008, 262–263.)

Fantasian lukijoiden ei ole tarpeen tuntea genren taustalla vaikuttavia kansantarinoita tai legendoja ymmärtääkseen genren tekstejä tai ollakseen osallinen tekstin maailmasta (Kukkonen 2008, 265). Teksti voi itse antaa lukijalle tarkat ohjeet, minkä mallien mukaisesti sen maailma tulisi rakentaa tai käytettävät konventiot rakentuvat tekstin sisältä käsin lukuprosessissa loogisiksi kokonaisuuksiksi tekstin piirteiden mukaisesti (Perry 1979, 38).

Populaarikulttuurinen muisti – ja siten myös yksilöllinen lukuprosessi – toimii enemmän mielikuvituksen ja omimisen kuin tutkimuksen ja historiallisen tarkkuuden kautta (Kukkonen 2008, 265). Genren sisäinen toisteisuus ja konventioiden kertaantuminen tuottaa tietoisin genre-efektin, jonka kaikkia viittaussuhteita ei valvutunutkaan genretyypillinen lukija huomaa edes luettaessa teosta uudelleen. Tämä genre-efekti muodostuu nimenomaan yleisesti tunnetuista genrekonventioista, jotka lukijan mielessä tekevät jostain teoksesta tietyn genren alaisen. Useimmiten kirjailija viittaa näihin konventioihin alkuperäisistä lähteistä lainaten, kuten esimerkiksi J. K. Rowling esitellessään erilaisia hirviöitä tai maagisia esineitä, mutta harva lukija pystyy osoittamaan, mistä vaikkapa *Harry Potter* -kirjasarjan ratkaisevassa osassa olevat hirnyrkit ovat

saaneet alkunsa. Toisaalta lukijan ei tarvitsekaan tietää, kunhan hän tietää tarpeeksi, jotta osaa sitoa genren piirteiden syvemmän merkityksen käsillä olevaan tarinaan esimerkiksi tunnettujen kulttuuristen konventioiden avulla. Tämä saadaan aikaan esittämällä eksplisiittisesti, mitä kyseinen myyttinen esine käsillä olevassa teoksessa merkitsee:

'A Horcrux is the word used for an object in which a person has concealed part of their soul.'  
'I don't quite understand how that works, though, sir,' said Riddle.  
'Well, you split your soul, you see,' said Slughorn, 'and hide part of it in an object outside the body. Then, even if one's body is attacked or destroyed, one cannot die, for part of the soul remains earthbound and undamaged. But, of course, existence in such a form...'  
[--]  
'How do you split your soul?'  
'Well,' said Slughorn uncomfortably, 'you must understand that the soul is supposed to remain intact and whole. Splitting it is an act of violation, it is against nature.'  
'But how do you do it?'  
'By an act of evil – the supreme act of evil. By committing murder. Killing rips the soul apart. [--]' (*Prince*, 464–465.)

Outo esine esitellään historiastaan huolimatta ja tavallaan luoden uutta omaa tietopohjaa maagisista esineistä, joita käytetään *Pottereiden* maailmassa omalla tavallaan ja omilla nimillään. Lukija pidetään siten lähempänä tekstin maailmaa ja on oikeastaan parempi, jos lukija ei tiedä vastaavanlaisten motiivien alkuperää, koska silloin jännityksen ja yllätysten ilmapiiri säilyy lukukokemuksessa todellisina tunnetiloina.

Kun genreä määritellään lukijan kautta, tai lukijaa genren läpi, on helpompaa pitäytyä lähellä tekstin pintatasoa olevia ilmiöitä, vaikkakaan näiden piirteiden avulla ei tunnuta tavoitettavan lukijakunnan tai -yhteisön intuitiota (vrt. Nieminen 1996, 14–16). Lukijan määrittelemä genre onkin yhtä epävarma alue kuin kirjailijan tai tutkijan määrittelemä genre, sillä:

niin lukijalla kuin kirjoittajallakin on aina mahdollisuus rikkoa genrerajat, toisin sanoen mahdollisuus tuottaa (väljästi ymmärrettynä joko kirjoittamalla tai lukemalla) tiettyyn genreen teos, joka ei sisällä ainoakaan [genrelle oleellisiksi] esitetyistä piirteistä mutta joka kuitenkin on ”riittävän samankaltainen” ollakseen luontevasti muidenkin lukijain hyväksyttävissä kuuluvaksi genren yhteyteen. (Nieminen 1996, 19.)

Genren ja lukijan suhde on täten määritelmien tasolla näennäisen pinnallinen, mutta katsoessa genren pintaa syvemmälle, voidaan löytää tekstien ja lukijoiden suhteesta monipuolisempaa sisältöä.

Menakhem Perryn mukaan ”luenta on prosessi, jossa lukija rakentaa tekstin asiayhteyksistä mahdollisimman kattavan ja relevantin hypoteesien systeemin. Rakennettu verkosto mahdollistaa tekstin monitahoisuuden olemassaolon [ja ymmärtämisen] todellisuudesta tai kirjallisista ja kulttuurisista konventioista johdettujen mallien mukaisesti.” (Perry 1979, 43.) Lukuprosessi siten perustuu tämän kentän rakentamiseen tarjottujen yksityiskohtien pohjalta.

Lukuprosessi on dynaaminen kokonaisuus, joka on jokaiselle lukijalle ja jokaisella luentakerralla erilainen. Lukuprosessi ei ole koskaan luettaessa valmis, vaan usein jatkuu vielä kirjan sulkemisen jälkeenkin. Aura Saarinen (2007, 16) toteaa pro gradu -tutkielmassaan, ettei ”ensiluentaa voida pitää suoraan ja lineaarisesti etenevänä, vaan se on monisyinen, jo luetun ja vielä lukemattoman välissä tapahtuva.” Sama pätee minusta jokaiseen lukuprosessiin. Lukuprosessi ei ole lineaarinen, alusta loppuun etenevä, vaan moneen suuntaan yhtä aikaa suuntautuva, vertaileva, arvioiva ja suhteuttava prosessi. Lukuprosessi toisintaa ihmisen normaaleja kognitiivisia strategioita: käsityksemme, ajatuksemme ja mielenliikkeiden suhteet, eli tavat joilla liitämme asioita spontaanisti toisiinsa tai rakennamme siltoja ajatusten välille, muuttuvat jatkuvasti muun muassa päivästä, hetkestä, mielentilasta ja henkilökohtaisesta elämäntilanteesta riippuen. Lukija ei siten odota tekstin loppuun asti, ennen kuin yrittää alkaa koostaa ja ymmärtää sitä, vaan järjestää annetun materiaalin parhaan kykynsä mukaisesti ja tulkitsee tekstiä lukuprosessissa jatkuvasti eikä vain lopuksi (vrt. Perry 1979, 46–47). Lukuprosessin loppuvaiheessa kuitenkin tilanne muuttuu, mikä vaikuttaa lukijan välittömään kokemukseen.

Lukijan katsantokanta muuttuu, kun hän kääntää kirjan takakannen kiinni. Tämä ei tarkoita sitä, että lukuprosessi olisi ohi, vaan päinvastoin lukija pääsee prosessoimaan lukemaansa ”ylemmästä perspektiivistä.” Tällöin lukijan on mahdollista seurata teoksen rakentumista ja nähdä sen juonen yksityiskohtien muodostama palapeli osiin pilkottavana kokonaisuutena. Kesken teoksen lukemisen taasen lukija saattaa vain matkustaa mukana teoksen tietoisuudessa ja hetkessä. Sama käänös tapahtuu myös immersion kokemuksessa:

From the retrospective perspective after completed reading, we are able to grasp the narrated story, but as readers placed in the ‘*in actu*’-perspective, we are grasped by the narrated story. (Grünbaum 2007, 299; kurssiivi alkuperäinen)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Lukijan ‘*in actu*’ -rooli on yksi immersion edellytyksistä, joka syntyy muun muassa toiminnan jaksojen aikana automaattisesti lukijan visualisoidessa kuvattavaa tapahtumaa (tästä lisää luvussa 3.1.).

Leona Toker vastaavasti toteaa tekstin ja lukijan vuorovaikutuksen avautuvan ajan kuluessa. Lukeminen on uusittavissa oleva prosessi, jonka aikana lukijan suhtautuminen tekstiin kokee muutoksia. Ensimmäinen lukukerta poikkeaa toisista määrällisesti ja laadullisesti: toisella lukukerralla – kuten lukuprosessin päättyessä – lukija muuttaa käsityksiään tietyistä tekstin aspekteista ja useamman lukukerran jälkeen lukija muun muassa ymmärtää tai näkee enemmän kuin ensimmäisellä lukukerralla. (Toker 1993, 8.) Tämän tutkielman puitteissa en kuitenkaan keskity ensimmäisen ja toisten lukukertojen tulkintaeroihin vaan dynaamiseen lukuprosessiin, jonka aikana lukijan näkemys tekstin merkityksistä muuttuu.

Lukijan usko tarinamaailmaan (ks. Ryan 2001, 92), tietoinen halu pitää yllä fiktion luomaa illuusiota, on oleellinen osa immersion kokemusta. Immersiivinen lukukokemus ei siten ole niinkään epäuskon myötämielistä pidättämistä (*willing suspension of disbelief*) vaan uskon myötämielistä rakentamista (*willing construction of belief*). (Dannenberg 2008, 21.) Tämä maailmankuvan usko on suorassa yhteydessä tekstin rakenteeseen ja sen sisäisen systeemin loogisuuteen.

Lukijan kiinnostus tekstiä kohtaan on oleellinen osa tekstin ja lukijan vuorovaikutteista suhdetta. Mielenkiinnon herättämisen ensimmäinen askel on teeman valinta. Teema yhdistää teoksen ja tekee siitä ehyen kokonaisuuden. Huonosti valittu teema ei tuota kestävästä kiinnostusta lukijakunnassa, eikä mahdollista yksityiskohtaista sisältöä teoksessa. (Tomashevski 1965, 61.) Esimerkiksi ajankohtaiset aiheet eivät ole kestäviä teemoja. Ne eivät vastaa yleisön päivästä toiseen muuttuvia intressejä eivätkä siten tuota pysyvää mielenkiintoa tai innostusta. Yleisesti ihmisiä kiinnostavat aihepiirit, kuten rakkauden ja kuoleman kysymykset, jotka määrittävät koko ihmiskunnan historiaa, sen sijaan toimivat teosten rakenteellisena pohjana. Kuitenkin näitä kysymyksiä täytyy kehittää edelleen, läpi yksityiskohtaisen materiaalin, joka on relevantti tämänhetkisessä todellisuudessa. (Emt. 64; ks. myös Butler 2012, 235.)

Kuten Tomashevski esittää, ”koska sivistynyt kirjallinen media vaatii usein realistista motivaatiota, fantasiakirjallisuus on usein avoinna kaksoistulkinnalle. Fantasian tapahtumat voidaan ymmärtää niin todenmukaisina tapahtumina kuin silkkana fantasianakin.” (Tomashevski 1965, 84.) Fantasian voidaankin katsoa rakentuvan ennemmin luonnonlakien vastaisten oletusten, kuin mytologisten systeemien varaan, sillä fantasian olemassaolo riippuu tietoisesta illuusion uskottavasta ylläpidosta (Emt. 83).

Tämä idealistiseksi leimattava pohjavire näkyy kaikessa klassikon aseman tavoittaneessa kirjallisuudessa, mutta korostuu fantasiassa. Kaikki kirjallisuus käyttää hyväkseen ihmisen tapaa tukeutua ennalta hyväksytyyn tematiikkaan ja uskoa fiktion haastavan ja problematisoivan ”luonnollisia fiktioita”, kuten perheen sisäistä luottamusta. Fiktiivinen esitystapa mahdollistaa ympäröivän maailman näkemisen uudessa valossa tulkintaprosessissa tapahtuvan vaiheittaisen konstruktion ja harkinnan myötä (Grishakova 2009, 191). Fantasiakirjallisuus kuitenkin korostaa myös pohjalla vallitsevia suuria linjoja sen lisäksi, että problematisoi niiden konventionmukaisuutta kirjoitusajankohdan kontekstissa. Esimerkiksi *Potterien* koulumaailmasta ja hyvän ja pahan vastakkainasettelusta olisi helppo vetää yhteys vaikkapa koulukiusaamiseen ja sen takana vallitseviin syihin, jotka johtuvat pääosin ennakoasenteista, perheen asettamista arvoista ja kateudesta. Tämän tutkielman yhteydessä pysyttelen kuitenkin lähellä tekstiä, enkä ota kantaa mahdollisiin yhteiskunnallisiin, allegorisiin tulkintoihin, joita kohdeteokseni monin paikoin implikoi.

### 3. Immersion rakennuspalikoita

#### 3.1. Yksityiskohtien palapeli

Kohdeteosten tekstuaaliset piirteet sitouttavat lukijaa tekstiin. Teoksen teema on tärkeässä roolissa lukijan reaktioiden luomisessa, muokkaamisessa ja ylläpidossa, mutta myös kerronnan järjestys vaikuttaa lukijan kokemukseen ratkaisevasti.

Koska lukijan tunteet ja emootiot täytyy olla suunnattu johonkin, teoksen teema on yleensä tunteellisesti väritty. Teemaan liittynyt tunnetila on määräävin elementti lukijan kiinnostuksen ylläpidossa. Se herättää ja kehittää vihan tai sympatian tunteita arvorakenteensa mukaisesti. Emotionaalinen väritys siten sisältyy teokseen itseensä, eikä ole lukijan tekstille asettamaa. (Tomashevski 1965, 65.) Tämä tunnetila syntyy usein moraalisten kysymysten, voimakkaita tunteita herättävien hahmojen ja toiminnankuvauksen ristitulella. Siten narratiivi luo edellytykset lukijan moraalille ja älylliselle kokemukselle. Näitä olosuhteita määrittävät kuitenkin niin tekstin sisältö, kuin genrepiirteet, tyyli ja kerronnan tekniikat, eli kaikki, joka voidaan tavallisesti yhdistää tekstin rakenteeseen. Rakenteellisilla piirteilläkin on siten eettinen merkitys. (Toker 1993, 2.)

Motiivit, eli tekstissä jollain tasolla merkityksellistyvät yksityiskohdat, ovat määräävä osa kohdeteoksen rakennetta. Juonen rakentumisen kannalta on oleellista, että lukijan huomioon tuodaan tietty motiivien sarja tietyssä järjestyksessä. Oikeat sattumukset saattavat tuottaa tarinan, mutta juoni on täysin synteettinen ja taiteellinen konstruktio, joka on tietoisesti rakennettava. (Tomashevski 1965, 68.) Rakennuspalikoina juonen rakennuksessa käytetään rooliltaan erilaisia ja eri painoarvon saavuttavia motiiveja.

Boris Tomashevski jakaa nämä erilaiset motiivityypit sidottuihin ja vapaisiin motiiveihin. Sidotut motiivit ovat sellaisia, joita ilman tarinaa ei voitaisi kertoa ja vapaat motiivit taas yksityiskohtia, jotka ovat lisätty tarinaan muista syistä. (Tomashevski 1965, 62.) Sidotut motiivit ovat erityisen tärkeä osa tarinankerrontaa ja juonta, mutta väitän, ettei pelkkien sidottujen motiivien avulla rakennetulla tarinalla ole samanlaista vetovoimaa kuin teoksilla, joissa on paljon myös vapaita motiiveja. Hyvässä tekstissä lukijan huomio kiinnittyy myös vapaisiin motiiveihin, joiden herättämät tunnetilat herättävät tarinan henkiin ja puhaltavat ilmaa varsinkin hahmokuvauksiin. Ei ole juonen kannalta väliä, että Albus Dumbledoren saappaissa on soljet tai että hänen lasinsa ovat



juuri puolikuun muotoiset, mutta ne tuovat tarinaan syvyyttä ja auttavat lukijaa tunnistamaan eri hahmot ja heidän luonteenpiirteensä, jotka usein korostuvat ulkonäön ja kuvauksen huumorin kautta.

Rowling käyttää teossarjassaan usein tekniikkaa, jossa lukija ei tiedä, että vapaalta vaikuttava motiivi onkin oikeasti tiukasti sidottu juonen käännekohtiin. Vapaalta vaikuttava motiivi onkin yleensä huomaamaton, ja sen merkitys nähdään vasta myöhemmin retrospektiivisesti tarkasteltuna (vrt. Genette 1980, 76). Lukija kuitenkin oppii kiinnittämään huomiota yksityiskohtiin lukiessaan ja muistaa päähenkilön oivaltaessa ratkaisun, ne merkitykselliset paikat, joissa kyseinen motiivi on jo aikaisemmin esiintynyt. Kaikkein tärkeimpien motiivien kohdalla myös yhteydet tapahtumien välillä kerrotaan lukijalle eksplisiittisesti. Näin tapahtuu esimerkiksi viimeisen löydettävän hirnyrkin kohdalla, jonka olinpaikasta ensimmäiset vihjeet saadaan jo viimeistä edeltävässä romaanissa, vaikkei lukijalla olekaan tietoa siitä, että tarvehuoneen (*Room of Requirement*) tavaranpaljous olisi erityisen merkityksellinen:

Harry hurried forwards into one of the many alleyways between all this hidden treasure. He turned right past an enormous stuffed troll, ran on a short way, took a left at the broken Vanishing Cabinet in which Montague had got lost the previous year, finally pausing beside a large cupboard which seemed to have had acid thrown at its blistered surface. He opened one of the cupboard's creaking doors: it had already been used as a hiding place for something in a cage that had long-since died; its skeleton had five legs. He stuffed the Half-Blood Prince's book behind the cage and slammed the door. He paused for a moment, his heart thumping horribly, gazing around the clutter... would he be able to find this spot again, amidst all this junk? Seizing the chipped bust of an ugly old warlock from on top of a nearby crate, he stood it on the cupboard where the book was now hidden, perched a dusty old wig and a tarnished tiara on the statue's head to make it more distinctive, then sprinted back through the alleyways of hidden junk as fast as he could go, back to the door, back out on to the corridor, where he slammed the door behind him and it turned at once back into stone. (*Prince*, 492–493.)

Yksityiskohtaisten motiivien kuvaukseen liittyy kohdeteossarjassani siten myös erilaisten tilojen ja esineiden kuvaus. Gabriel Zoranin mukaan kaunokirjallisten teosten tilalliset ominaisuudet yleensä jäävät henkilöhahmoihin ynnä muihin aspekteihin verrattuna toissijaiseen rooliin ja erilaiset paikat nähdään vain keinona tietyn lopputuloksen saavuttamiseksi. Juoneen vaikuttavan tekstuaalisen aineksen aukkoisuus vaatii lukijan näkökulmasta täydennystä, mutta tilallisten aukkojen täyttämistä ei nähdä narratiiville olennaisena: tilallisten määreiden pienet puutteet eivät jää häiritsemään lukijan kokemusta. (Zoran 1984, 320 ja 333.) Tekstin ei ole mahdollista tarjota kaikkia inhimillisesti havaittavia kuvattavan objektin piirteitä tai tilan piirteitä, mutta jo muutaman piirteen ilmaiseminen ohjaa lukijan täydentämään tilan oman mielikuvituksensa avulla (Toker 1993, 6; Ryan 2001, 127).

Vaikka läheskään kaikkia teoksen kuvaamia yksityiskohtaisia esineitä ei voi lukija lukuprosessissaan automaattisesti muistaa, jää reilun sivun mittainen yksityiskohtainen kuvaus Harryn ihmetystä projisoivan tunnelatauksen vuoksi lukijan mieleen, varsinkin kun Harry on kyseisessä kohtauksessa samanaikaisesti pahassa pinteessä – ja siten hätääntynyt – käytettyään loitsua, jonka toimintatavasta ei ollut tietoa ennen kuin oli liian myöhäistä. Vihjeet hirnyrkin olinpaikasta kertyvät sarjan viimeisessä osassa, jossa Harry ystävineen käyvät eksentrisen Ksenofilius Lovekivan (*Xenophilus Lovegood*) kotona pyytämässä neuvoa tilanteeseensa. Kuitenkaan tässä vaiheessa lukijalla ei ole tietoa siitä, mikä viimeinen hirnyrki edes voisi olla.

The room above seemed to be a combination of living room and workplace, and as such, was even more cluttered than the kitchen. Though much smaller, and entirely round, the room somewhat resembled the Room of Requirement on the unforgettable occasion that it had transformed itself into a gigantic labyrinth comprised of centuries of hidden objects. (*Hallows*, 324.)

Tästä huoneesta he paikantavat Rowena Korpinkynnen patsaan päähän muotoillun päähineen, joka on Lovekivan käsitys Korpinkynnen kadonneesta diadeemista, jonka tulisi tuottaa kantajalleen viisautta. Motiivit kasautuvat yhteen teoksen loppupuolella, jolloin Harry jo tietää, että viimeinen hirnyrki on Tylypahkassa. Viimeinen taistelu on jo alkanut kun Harry katsoo kaatunutta kivipatsasta:

Its ugly stone face made Harry think suddenly of the marble bust of Rowena Ravenclaw at Xenophilus's house, wearing that mad headdress – and then of the statue in Ravenclaw Tower, with the stone diadem upon her white curls...

And as he reached the end of the passage, the memory of a third stone effigy came back to him; that of an ugly old warlock, on to whose head Harry himself had placed a wig and a battered, old tiara. The shock shot through Harry with the heat of Firewhisky, and he nearly stumbled.

He knew, at last, where the Horcrux sat waiting for him ... (*Hallows*, 498.)

Tilallisesti ja esineellisesti toisteiset kohtaukset muodostavat vapaista sidotuiksi paljastuvien motiivien verkoston, joka näyttää teoksen rakenteen tulkintaa helpottavan loogisuuden – tekstin avunannon lukijan kokemukseen.

Boris Tomashevski nostaa tällaisen motiivien verkoston loogisuuden erittäin tärkeään asemaan. Hän toteaa, että motiivien systeemin, josta teoksen teema koostuu, tulisi osoittaa taiteellista yhtenäisyyttä ja jos teoksen osat eivät sovi yhteen, tulee teoksesta sekava. Tämän vuoksi motiivien tulee olla oikealla tavalla motivoituja. (Tomashevski 1965, 78.) Oikeanlainen motivaatio syntyy osittain vallitsevan tematiikan kautta, mutta siihen liittyy myös teosten tekninen rakenne.

Tekstin elementtien järjestys eli luettavan romaanin rakenne on tekstin tulkinnan kannalta usein koko teosta määrittävä tekijä. Elementtien järjestys on, kielellisten keinojen lisäksi, lukijan emootioiden ja reaktioiden ohjailun vahvin tukipilari. Kuten Menakhem Perry (1979, 35) on sanonut: ”Tekstin elementtien järjestys ja jakautuminen voi vaikuttaa merkittävästi, ei vain lukuprosessiin, vaan myös teoksen kokonaisuuden merkitykseen: komponenttien uudelleenjärjestäminen voi johtaa vaihtoehtoisten mahdollisuuksien aktivointiin ja tunnistettavasti erilaisen kokonaisuuden rakentumiseen.” Tekstin järjestys onkin yleensä suunniteltu ”sitte, että se pyrkii toteuttamaan tiettyä joukkoa tehtäviä [--] [ja] kontekstin muuttuessa tekstin rakenteet voivat saada uudenlaisen merkityksen” (Veivo 2011, 189).

Kirjallisuudentutkimuksen retorinen lähestymistapa olettaa, että kirjailijat ovat suunnitelleet tekstin vaikuttaakseen lukijoihin tietyin tavoin. Nämä suunnitelmat paljastuvat tekstistä sanojen, käytettyjen kerrontatekniikoiden, rakenteellisten ynnä muotoseikkojen kautta, joita lukija ymmärtää kognitiivisten strategioidensa avulla. (Phelan 2007, 4.)

Kohderomaanien kerronnassa hyödynnetään informaation lykkäämistä (Phelan 1989, esim. 1–23), mikä tarkoittaa periaatteessa jännitteiden ylläpitämistä keinoin, jotka jättävät lukijan janoamaan lisää tietoa. Informaation pidättäminen näkyy nimenomaisesti motiivien verkostojen muodostumisessa. Alusta asti lukijalle esitetään pieniä, mutta merkityksellisiä tarinan tasolla ilmeneviä epätasaisuuksia tai poikkeamia normaalista (*instabilities*), jotka kuitenkin punoutuvat ja kumuloituvat juonen tason suurimmiksi tarinaa eteenpäin vieviksi jännitteiksi (*major tensions*). Täten osa hyvin mimeettisiltäkin vaikuttavista elementeistä, kuten ohimennen mainitut hylätyt esineet, saa tarkoituksen mukaisen synteettisen merkityksen tekstin pienten poikkeamien paljastaessa vähä vähältä suurempia jännitteitä. Nämä jännitteet vievät tarinaa eteenpäin (*progression*) ja sytyttävät lukijassa halun tietää lisää – ratkaista ilmenneet ongelmat ja jännitteet (*to resolve the instabilities and tensions*). (Vrt. Phelan 1996, 29–30 ja 1989, 1–23.)

Progressiolla tarkoitetaan yksinkertaisesti juonen etenemistä, jatkuvuutta ja lukijan sitouttamista tekstiin dynaamisessa lukuprosessissa (ks. Phelan 1989, 1–23). Progressiivinen teksti kuljettaa lukijaa tekstin sisällä ja jättää tahallaan tekstiin aukkoja, jotka lukija pyrkii täyttämään. Näin tapahtuu kahdesta syystä: ensinnäkin, kun informaatiota pidätetään kerrontateknisesti, pystytään lukija yllättämään tekstissä (emt. 34–35) ja toiseksi, tekstin aukot ylläpitävät lukijan mielenkiintoa yksityiskohtien tasolla ja värittävät lukukokemusta (Kafalenos 1999, 56.)

Tekstit rakentuvat yksinkertaisimmillaan palasista, jotka täytyy linkittää ja koota yhteen lukuprosessin aikana. Näiden palasten väliin muodostuu oma järjestelmänsä aukoista, jotka lukijan on täytettävä. Aukkojen täyttäminen ei kuitenkaan ole mielivaltaista, vaan teksti itsessään ohjailee ja vahvistaa lukijan tulkintoja yksityiskohtiensa ja eettisten painotusten avulla, sillä ollakseen uskottava täytyy tietyn hypoteesin olla tekstissä perusteltu. (Perry & Sternberg 1968, 276–277.) Tämä tarkoittaa käytännössä lukijan jatkuvaa lukuprosessin sisäistä tulkintaa ja hypoteesien tekemistä siitä, mitä seuraavaksi tapahtuu, tai mitä jätettiin kertomatta. Nämä hypoteesit pyrkivät täyttämään tekstin aukot, joissa ei lukijalle – ja usein päähenkilöllekään – kerrota, mitä tuleman pitää, mutta ne rakentuvat niistä yksityiskohdista, jotka ovat jo lukijan tiedossa. Puuttuvan informaation rooli on tärkeä, koska lukija tulkitsee ja uudelleentulkitsee tapahtumia hetkestä toiseen sen tiedon perusteella, joka on sillä hetkellä saatavissa. Lukija ymmärtää tapahtumia katsoen niitä knorologisina ja kausaalisina tapahtumaketjuina. (Kafalenos 1999, 35.)

Kun tapahtumien sarja ei ole kokonainen, oli puuttuva informaation väliaikaisesti viivytettyä tai poistettu lopullisesti lukijan saatavilta, lukijan tulkinta tapahtumasta eroaa tulkinnasta, joka olisi muodostunut puuttuvan informaation ollessa saatavilla. Informaation puutteen jättämät aukot muodostavat ikkunoita, joiden läpi voidaan tarkkailla kuinka kertomukset muokkaavat tulkintoja tapahtumista, joista ne kertovat. (Kafalenos 1999, 34.) Lukuprosessista syntyy siten jatkuva mentaalinen peli kerrotun ja kertomattoman aineksen välisistä tulkintamahdollisuuksista. Tämä peli pitää lukijan kiinnostuneena tuhansista yksityiskohdista, jotka saattavat liittyä toisiinsa, tai olla relevantteja juonen kannalta tavalla, jota ei voi ennalta nähdä.

### **3.2. Toiminta, tila ja lukemisen dynaamisuus**

Lukukokemuksen ajalliset ja tilalliset aspektit määrittävät paitsi rakenteen järjestyksen myös tekstin esittämän toiminnankuvauksen kautta. Kuten Grünbaum tiivistää:

Jotta teksti olisi tarina, täytyy sen kuvailla tai muuten ilmentää jotakin tapausta, joka tapahtuu tai voisi tapahtua. Toisin sanoen, kerrottu tarina ei voi rakentua pelkästään staattisista, puhtaasti kuvailevista jaksoista, vaan sen täytyy sisältää kertovia tapahtumia. Kerrotun tarinan täytyy pitää sisällään jokin kohta, joka ilmentää tai avaa tarinan dynaamisuutta tai muutosta. (Grünbaum 2007, 297.)

Nämä muutoksen tai dynaamisuuden kohtaukset rakentavat kaikenlaisten teosten etenevän luonteen, jolloin lukijasta tuntuu, että tarina liikkuu ja elää ajasta ja paikasta riippumatta, eli toimii (*acts*) kullekin tarinalle ominaisessa ajallis-paikallisessa ympäristössä. Jonkinasteinen toiminta on siten kaiken kirjallisuuden toiminnan kriteeri. Toiminta kirjallisuudessa voidaan kuitenkin ymmärtää monella tavalla.

Toiminta voidaan käsittää yksinkertaisimmillaan yhden (olo-)tilan muuttumisena toiseksi (Grünbaum 2007, 297). Tällöin toiminnaksi käsitetään niin varsinaisen liikkeen kuvaukset kuin liikehinnat henkilöhahmojen ajatusmaailmoissa. Jos kuitenkin ”toimintojen tutkiminen rajoitetaan niiden minimaalisimpiin, hetkellisimpiin ja semattisimpiin aspekteihin, tulee mahdottomaksi nähdä, kuinka tärkeä rooli kerrotuilla toiminnoilla on rakennettaessa kerrotusta maailmasta spatiaalista maailmaa” (Emt. 299). Mielekkäämpää maailmojen rakentumisen ja juonen kannalta onkin tutkia laajempaa rykelmää oleellisia tapahtumia ja kuvata niitä laajemmalla sanalla ”toiminta”, sillä fantasiassa toimintaa kuvaillaan jännitteisinä moniportaisina tapahtumina, jotka sisältävät kymmeniä, satoja tai tuhansia yksittäisiä toimintoja.

Toimintoja, ja samoin toimintaa, voidaan luokitella päätoiminnoiksi ja toissijaisiksi katalysaattoritoiminnoiksi. Päätoiminnot ovat elintärkeitä tarinalle, eikä niitä voida poistaa ilman että tarina oleellisesti muuttuisi. Toissijaiset toiminnot taas voidaan poistaa tarinan perusluonnetta muuttamatta. (Grünbaum 2007, 298.) Nämä toissijaiset toiminnot ovat kuitenkin niitä, jotka tekevät tarinasta täyden, ehyen ja uniikin, eikä niitä voida oman näkemykseni mukaan poistaa muuttamatta tarinan luonnetta tai sen aiheuttamaa tunnetilaa. Esimerkiksi huispausta (*Quidditch*, luudanvarsilla pelattavaa seitsemän pelaajan ja neljän pallon peliä) voitaisiin kuvailla vain toissijaista arvoa kantavaksi toiminnaksi, jolla ei ole suoraa vaikutusta kohdeteosteni pääjuoneen. Kuitenkin huispauksen pelaamisesta, harjoittelusta ja peleihin valmistautumisesta lukeminen on merkittävä osa teossarjan tunnemaailmaa, jossa odottava ja jännittynyt lukijan tila purkautuu pienten riemullisten vapautusten tai pettymysten kautta. Huispauksen yhteydessä tuodaan lisäksi etualalle lentämisen, etsimisen ja kiinni saamisen, sekä Rohkelikon ja Luihuisen vastakkainasettelun motiivit, jotka ovat oleellisia tarinan pääjuonen kannalta.

Never, in anyone’s memory, had a match approached in such a highly charged atmosphere. By the time the holidays were over, tension between the two teams and their houses was at a breaking point. A number of small scuffles broke out in the corridors, culminating in a nasty incident in which a Gryffindor fourth-year and a Slytherin sixth-year ended up in the hospital wing with leeks sprouting out of their ears. (*Azkaban*, 222.)

'SHE SCORES! SHE SCORES! Gryffindor lead by eighty points to twenty!'

Harry, who had almost pelted headlong into the stands, skidded to a halt in mid-air, reversed and zoomed back into the middle of the pitch.

And then he saw something to make his heart stand still. Malfoy was diving, a look of triumph on his face – there, a few feet above the grass below, was a tiny, golden glimmer.

Harry urged the Firebolt downwards but Malfoy was miles ahead.

'Go! Go! Go!' Harry urged his broom. They were gaining on Malfoy... Harry flattened himself to the broom handle as Bole sent a Bludger at him... he was at Malfoy's ankles... he was level –

Harry threw himself forwards, taking both hands off his broom. He knocked Malfoy's arm out of the way and –

'YES!'

He pulled out of his dive, his hand in the air, and the stadium exploded.

(*Azkaban*, 229–230.)

Myös todellisten urheilutapahtumien suosio osoittaa, kuinka kaikkein jännittävimpiä tilanteita ovat ne, joissa tulevaisuus voidaan rajoittaa toisistaan poikkeaviin, mutta etukäteen kuviteltaviin lopputuloksiin (Ryan 2001, 141). Tällaiset jännitteet saavat lukijan uskottavasti spekuloidaan tulevia tapahtumia ja siten sitomaan itsensä tiukemmin narratiivin tapahtumiin ja niiden välittämiin emotionaalisiin panostuksiin.

Boris Tomashevski (1965, 71) toteaa, että:

tarinan kehitys voidaan yleisesti ymmärtää etenemiseksi yhdestä tilanteesta toiseen siten, että jokainen tilanne määräytyy etujen tai näkökulmien konfliktista, epäsovusta ja taistelusta henkilöahmojen kesken. [--] Hahmojen välinen ristiriita edellyttää hahmojen keräytymistä ryhmiin ja ryhmien hyväksymästä taktiikasta, jota käytetään vastapuolta vastaan.

Tämä kamppailun malli ja motiivit, jotka määrittävät sitä, muodostavat teoksen juonen perustavaa laatua olevia jännitteitä (ks. Phelan esim. 1996, 29–30), jotka saavat lukijan mukaansa.

Vastakkainasettelu onkin yksi temaattisesti tärkeimmistä juonen rakennuksen elementeistä. Fantasiakirjallisuudelle tyypillinen hyvän ja pahan valtataistelu toimii motivaationa tapahtumille, vaikkakaan tilanteet eivät kohdeteoksissani suinkaan ole mustavalkoisia varsinkaan sarjan edetessä pidemmälle. Toiminnan tulee aina olla motivoitua: toiminnalla tulee olla funktio tai tavoite. Toiminnan tulee olla itsessään saavutettava tavoite tai osa suuremmasta tavoitekokonaisuudesta. Usein laajemmin katsottuna toiminnan motivaationa on molemmat. Huispauksessa voittaminen on tavoite itsessään, mutta se palvelee myös ilkeiden Luihuisten voittamista. Hirnyrkin tuhoaminen on tavoite sinänsä, mutta useamman tuhoaminen johtaa Voldemortin kuolevaiseksi tekemiseen.

'Someone helped us,' he kept saying. 'Someone sent that doe. Someone's on our side. One Horcrux down mate!'

Bolstered by the destruction of the locket, they set to debating the possible locations of the other Horcruxes, and even though they had discussed the matter so often before, Harry felt optimistic, certain that more breakthroughs would succeed the first. (*Hallows*, 315.)

Motivoimaton toiminnankuvaus tuntuu tökeröltä ja kuvausvoimattomalta. Toiminnan motivoiminen ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kaikki syy-seuraus-suhteet tulisi selvittää jokaisen toiminnon yhteydessä. Toimintojen kuvaus motivoituu usein itse itsessään tarinan edetessä, esimerkiksi itsepuolustustilanteessa. Yksityiskohtainen tapahtumien kuvaus myös tuottaa itse pienemmät jännitteet, jotka pitävät lukijan otteessaan, sillä ”mitä yksinkertaisempia kerrotut toiminnot ovat, sitä pysyvämpi on lukijan paikka konkreettisessa tapahtumien avautumisessa” (Grünbaum 2007, 301). Toisin sanoen toiminta motivoi tarinan yksityiskohtia tuottaen niistä motiiveja, jotka on mahdollista linkittää juonen suurempaan kokonaisuuteen. Usein laajempi toiminta on kuitenkin motivoitu aikaisemmin rauhallisemmassa kerronnan jaksossa, jossa tarinaa eteenpäin vieväksi toiminnoksi voidaan katsoa henkilöhahmojen mielensisäisen palapelin rakentuminen pala palalta.

Grünbaum (2007, 301) toteaa, että ”kuvailemalla yksinkertaisia toimintoja tulee tarinasta läsnä oleva ja elävä.” Yksinkertaisten toimintojen kuvausvoimalla tarkoitetaan käytännössä sitä, ettei lukija voi mitenkään kuvitella suuria toimintokokonaisuuksia kerralla. Ymmärtääkseen, mitä tarkoittaa Tylypahkan linnan varustaminen taisteluun, lukijan on visualisoitava kuinka suojelevat taiat asetetaan koulun ympärille, kuinka linnan patsaat loihditaan miehittämään raja-alueita (ja kuinka ne liikkuvat pois paikaltaan yksi kerrallaan suorittamaan tehtävänsä), kuinka puolustavien henkilöiden ilmeet muuttuvat teräksisen päättäväisiksi ja niin edelleen. Toisin sanoen, jos lukijalla on pyrkimys visualisoida yleisemmin kerrottujen kohtausten tapahtumat, tulee hänen kuvitella kaikki pienemmät toiminnot, jotka toteuttavat laajemman lausahduksen (vrt. emt. 302–303). Kääntäen, jotta toimintajaksolla olisi kuvausvoimaa, on tekijän kerrottava yksityiskohtaisesti mitä kohtauksessa tapahtuu:

'What is it?' he asked as he reached the dressing table, which was heaped high with what looked and smelled like dirty laundry.

'There,' she said, pointing at the shapeless mass.

And in the instant that he looked away, his eyes raking the tangled mess for a sword hilt, a ruby, she moved weirdly: he saw it out of the corner of his eye; panic made him turn and horror paralysed him as he saw the old body collapsing and the great snake pouring from the place where her neck had been.

*The snake struck as he raised his wand: the force of the bite to his forearm sent the wand spinning up towards the ceiling, its light swung dizzily around the room and was extinguished: then a powerful blow from the tail to his midriff knocked the breath out of him: he fell backwards on to the dressing table, into the mound of filthy clothing –*

*He rolled sideways, narrowly avoiding the snake's tail, which trashed down upon the table where he had been a second earlier: fragments of the glass surface rained upon him as he hit the floor. From below, he heard Hermione call, 'Harry?'*

*(Hallows, 278; kursiivi EH.)*

Yksinkertaisten vartalon toimintojen kerronnalla on siten keskeinen funktio tarinoissa. Ne laukaisevat tarinamaailman visuaalisen aspektin ja ohjaavat lukijaa kokemaan lukemansa tilanteen. Tällöin kirjallisuuden voi ennemmin sanoa olevan kohdennettu nähtäväksi, ei kuultavaksi. (Grünbaum 2007, 303.) Lisäksi yksinkertainen kuvaus tuottaa kuvaa välittömästä tapahtumasta – tilanteesta, joka tapahtuu juuri nyt – joka sitoo lukijaa tekstiin tiukemmin, sillä ”nykyhetki on huomattavasti immersoivampi kuin menneisyys” (Ryan 2001, 136). Tällaisissa tilanteissa lukija pääsee ikään kuin lähemmäksi kerrontatilannetta ja yleensä kertojan rooli häivyttyy tai unohtuu lähes kokonaan (Grünbaum 2007, 304). Toimintatilanteen kerronta ei kuitenkaan yleensä rajoitu vain vartalon liikkeiden kuvaukseen, vaan se vaihtelee ympäristön, vihollisen ja kuvattavan henkilön liikkeiden kuvausten välillä, kuten edellä esitetyssä katkelmassa (ks. kursiivi). Liikkeen ja levon täyteiset tilanteet voivatkin olla määrittäneitä niin elämäntömiä esineiden kuin hahmojen toiminnan kautta (Zoran 1984, 318). Toisin sanoen motivoitunut yksinkertaiset tilanteiden ja tapahtumaympäristöjen kuvaukset, eivät vain vartalon liikkeiden kuvaukset, voivat laukaista tarinamaailman visuaaliset aspektit.

Visuaalisuus ei kuitenkaan ole ainoa elementti immersiiivisen lukemisen kokonaisuudessa. Innostava ja dynaaminen teksti koostuu kaikkien aistien läpi kerätystä aineistosta, joka pyöristää lukijan kokemuksen pelkästä visuaalisuudesta tuntemaan, kuulemaan ja näkemään – aistimaan – kerronnan maailman. Toiminnan funktio toimii kuitenkin kaikkien aistien kannalta samalla tavoin.

Harryn hädän ja ahdingon kokemus välittyy lukijalle yhtälailla aistinvaraisena ja hektisenä elementtinä, jossa ei rationaaliselle ajattelulle ole mahdollista jättää tilaa. Toiminnan kokemuksellisuuteen liittyy tiiviisti myös käsitys tilallisuudesta ja tilankäytöstä narratiivissa. Kuten Mikkonen (2011, 50) sanoo, varsinaisia maantieteellisiä paikkoja ”koskevat tiedot eivät viime kädessä vaikuta olennaisilta tekstin kuvaamien tilojen ja reitin ymmärtämisen tai niiden todenmukaisuuden vaikutelman kannalta,” mutta itsessään erilaisten paikkojen ja tilojen kuvaus antaa rajat aistivaikutelmille ja tekee toiminnoista ja tapahtumista siten todellisemman tuntuisia. Edellä kuvatussa kohtaauksessa onkin huomion arvoista, että huone, jossa Harry taistelee



Voldemortin käärmettä vastaan, on pieni suhteessa käärmeen kokoon ja Harrylla ei ole paikkaa jonne paeta. Tämä vahvistaa Harryn minimaalistenkin liikkeiden merkitystä ja luo samalla lukijalle ”ahtaan” ilmapiirin, josta hän pyrkii Harryn lailla pois mahdollisimman pian.

Erilaiset paikat ja tilat toisintavat ja vahvistavat päähenkilön ja lukijan tunnetiloja ja edesauttavat tarinan eteenpäin vievää luonnetta. Tilallisuus tuottaa lukemiseen myös ajallisen vaikutelman, jossa pyrkimys pois tietynlaisista ”vaikeista paikoista” puskee lukijan lukemaan nopeammin ja jännittyneemmin, kun taas rauhallisen tilan käyttö vaikuttaa lukijan kokemukseen päinvastoin: Rohkelikon tornin oleskeluhuoneessa voi rauhassa pohtia turvallisen tilan ulkopuolella vallitsevia vaaroja. (Vrt. Ryan 2001, 140.) Lukemisen vauhdittuminen johtuu siitä, että verbaalinen ilmaisu ja siten itse lukeminen kestää kauemmin kuin kuvatut tapahtumat. Toisin sanoen tarinan tasolla edetään nopeammin kuin itse kerronta pystyy kaikkine yksityiskohtine välittämään. (Chatman 1978, 73.) Aisteihin pohjautuva lukemisen kokemuksellisuus siis joustaa erilaisten ajallisten presentaatioiden ja tilojen määreiden mukaisesti.

Tilojen käsittely toimii myös kognitiivisesti toisteisuuden tasolla, kuten kävi ilmi luvussa 3.1., jossa Harryn mielikuvat Korpinkynnen kadonneesta diadeemista löytyvät tarvehuoneen, Lovekivan kodin ja Tylypahkan sisustuksen ja niissä esiintyneiden esineiden kautta. Täten myös erilaiset tilat voidaan pilkkoa osiin, jolloin nekin rakentuvat vain pienten partikkeleiden sarjoista, kuten käytännössä toimintakin (Zoran 1984, 327). Tässä yhteydessä mentaalisen rakentumisen järjestystä oleellisempaa on kuitenkin käsittää tilat kokonaisina tapahtumapaikkoina, jotka tukevat toiminnan synnyttämää dynamiikkaa.

Kokemuksellisuuden tunne on myös riippuvainen kerronnan näkökulmasta. Grünbaum väittää, että:

[--] normally, in simple action, first-person experience and outer appearance cannot be torn apart. It is exactly for this reason that we will find that the focalization in sequences with simple action-narration [--] is ambiguous or rather double: description of a simple bodily action 'from the inside' and the descriptions of its appearance from the outside are but two perspectives on the same particular event. Or rather, simple action narration can be said to describe the action at a level that comprises both aspects. (Grünbaum 2007, 308.)

Toisin sanoen nopeasti etenevästä toiminnan kohtauksesta on hankalaa erotella kertojan ja tapahtumien keskipisteenä olevan henkilöiden näkökulmaa. Lukijan kannalta erottelu ei edes ole lukuprosessissa mielekästä, sillä korostainen kertojan rooli tuottaisi liiallisen etäisyyden henkilöhahmon kokemukseen ja siten hidastaisi myös lukijan kokemuksen syntymistä. Kertojan

roolin on siten väistyttävä välittömässä kokemuksessa taka-alalle, jotta lukija voi estottomasti samastua ahdingossa olevaan päähenkilöön ja tämän tunnetiloihin.

Tekstin henkilöiden läsnäolon ja visuaalisuuden tunne usein häviää kohtauksissa, jotka kuvailevat vain mielen sisäistä liikehdintää ja tiedollisesti kumuloituvaa asiaa, sillä kokemuksen toimintamalli on spontaani, intuitiivinen ja luonteeltaan välitön. Päinvastoin, järkeily, ajattelu ynnä muut tiedolliset toimintamallit vaativat itselleen tilaa ja aikaa (vrt. Grishakova 2009, 189). Siten myös tiedollisesta näkökulmasta katsottuna yksinkertainen tapahtumien kuvaus kiihdyttää lukijan lukunopeutta ja työntää lukijaa kohti visuaalista tulkintaa ja tunnetta järkeilyn sijaan.

Rowling välttää visuaalisen aspektin häivyttymisen tarpeellisissa tiedollisissa kohtauksissa samanaikaisella toimintakuvauksella. Kun teosten henkilöt keskusteleivat jostakin oleellisesta, tai Harry ajattelee keskeiselle juonelle tärkeitä seikkoja, liikkuvat he samanaikaisesti paikasta toiseen tai heidän ympärillään tapahtuu jotakin yhtä aikaa:

*Peeves floated over them on his stomach, peashooter at the ready; automatically all three of them lifted their bags to cover their heads until he had passed.*

‘Let’s get this straight,’ said Harry angrily, as they put their bags back on the floor, ‘Sirius agrees with us, so you don’t think we should do it anymore?’

Hermione looked tense and rather miserable. Now staring at her own hands, she said, ‘Do you honestly trust his judgement?’

‘Yes, I do!’ Said Harry at once. ‘He’s always given us great advice!’

*An ink pellet whizzed past them, striking Katie Bell squarely in the ear. Hermione watched Katie leap to her feet and start throwing things at Peeves; it was a few moments before Hermione spoke again and it sounded as though she was choosing her words very carefully.*

‘You don’t think he has become.. sort of... reckless... since he’s been cooped up in Grimmauld Place? You don’t think he’s... kind of... living through us?’

‘What d’you mean, “living through us”?’ Harry retorted.

‘I mean.. well, I think he’d love to be forming secret Defence societies right under the nose of someone from the Ministry... I think he’s really frustrated at how little he can do where he is... so I think he’s keen to kind of ... egg us on.’

Ron looked utterly perplexed.

‘Sirius is right,’ he said, ‘you *do* sound just like my mother.’

Hermione bit her lip and did not answer. *The bell rang just as Peeves swooped down on Katie and emptied an entire ink bottle over her head. (Phoenix, 335; kursiivi EH.)*

Tällainen kerronnan kerroksisuus tuottaa lukuprosessissa dynaamisen etenemisen tunteen. Kerroksisuus toimii samoin myös ajallisesti suuremmassa mittakaavassa, eli uusien tapahtumaketjujen alkaessa edellisten ollessa vielä kesken, tai lukijan nähdessä lyhytjänteiset ja koko tarinan ajan kestävät jännitteet kokonaisuutena. Marie-Laure Ryan (1991, 127–128)

summaakin, että tapahtumat, joiden aikajaksoa on venytetty, tuovat tilanteiden esittämiseen dynaamisen elementin ja sekoittavat aktiivisten ja staattisten jaksojen erotteluja.

Kuvattavan toiminnan paikka voi olla staattinen tai dynaaminen. Staattisissa kertomuksissa hahmot kerääntyvät yhteen paikkaan, joka toimii lavasteena kaikille tapahtumille ja mahdollistaa odottamattomat kohtaamiset. Dynaamisissa tarinoissa taas hahmot liikkuvat paikasta toiseen, jolloin siirtyminen mahdollistaa tarvittavat tapahtumat. (Tomashevski 1965, 76.) Dynaamisista tarinoista fantasiakirjallisuudessa tyypillisimpiä ovat erilaiset matkakertomukset.

Vaikkakin lähes kaikki *Harry Potter* -sarjan tapahtumat sijoittuvat Tylypahkan linnaan, ei tarinan voi sanoa olevan staattinen. Rowling välttää paikallaan pysymisen tunteen jatkuvalla liikkeen kuvauksella, kuten samanaikaisen toiminnan tuomisella ”paikallaan pysyviin” hetkiin. Lisäksi linna ja sen ympäristö, sekä muut teosten kuvailemat paikat, ovat niin laajat ja monikerroksiset – puhumattakaan elottomien esineiden jatkuvasta liikkeestä – että lukijasta tuntuu kuin jatkuvasti matkustettaisiin paikasta toiseen, vaikka lukija tuodaan aina takaisin linnan suuren salin tai Rohkelikon tornin suojaan.

Katsottuna laajemmassa mittakaavassa fantasiakirjallisuudessa on oltava toimintaa, jotta se voi täyttää valitsemansa kriteerit ja konventiot. Toiminnan puuttuminen tuottaa absurdia tekstiä (Laezt & Johnston 2008, 167), jonka yksityiskohdat (motiivit) eivät ole motivoituja.

### **3.3. Harhaanjohtavaa motivointia**

Kuten edellä mainitsin, kohdeteossarjan laajat toiminnalliset jaksot motivoidaan erillisissä hitaammissa kerronnan jaksoissa, jotka perustelevat päähenkilölle ja lukijalle älyllisesti ja loogisesti, miksi jotain on tapahduttava, tai miksi jotain on jo tapahtunut. Lukijan on kuitenkin osattava huomioida myös harhaan johdattavat osiot, joiden loogiselta tuntuva päättelyketju ei olekaan linkitetty täysin oikein.

Erilaisia tapahtumaketjuja ja niiden välisiä aukkoja voidaan käyttää siirtämään lukijan huomio pois oikeasta tilanteesta. Harhaanjohtavan motivaation tekniikoita käytetään pääasiassa teoksissa, jotka ovat luotu vasten kirjallisen tradition taustaa; lukija tulkitsee yksityiskohtia helposti tradition konvention mukaan (Tomashevski 1965, 80) eikä välttämättä pysähdy vetämään lankoja yhteen ja

ajattelemaan itse irrallaan konventioista – saati päähenkilön ajattelusta. Kertomus tulee ehdottaneeksi konvention tai lukutavan, jonka kautta sitä tulee lukea edelleen: lukija huijataan uskomaan, että hän tietää kaiken ja tulkitsee oikein (Toker 1993, 90).

Varsinkin genrekirjallisuuden kohdalla on helppo luulla ajattelevansa ja luovansa loogiset päättelyketjut itse. Kuitenkin usein käy ilmi, että on tullut tiedostamattaan toistaneeksi jotakin stereotyyppistä ajattelutapaa tai seuranneeksi konvention perinteisiä malleja odottaen niiden mukaista lopputulosta, kuten Grishakova on muotoillut:

Stereotypical knowledge is a result of hasty conceptualization of perception. Events are experienced as self-evidently valid on the basis of the “low-level gut feeling” that may influence behavior despite countering cognitions. The experiential system is spontaneous, intuitive and has the appeal of “immediacy.” On the contrary, rationality is mediated effortful and lags behind experientiality. This discrepancy is the main reason why folk beliefs are so effective and why, once established, they are so resistant to change. (Grishakova 2009, 189)

*Harry Potter* on jokseenkin todistanut irtautuneensa vain tietyn yhden genren odotuksista yhdistämällä monia eri genrejä ja luomalla uutta, moniulotteista maailmaa lukemattomine hahmoineen, kiehtovine tapahtumaympäristöineen ja jatkuvine toimintakohtauksineen. Lukijan johdattelu konventioiden ympärillä on siten jo todellisuutta eikä tuota harhatietoa, sillä lukija on sarjan ensimmäisestä osasta lähtien opetellut lukemaan stereotypioita vastaan ja toisaalta tiedostaen vallitsemaan jääneet totunnaiset konventiot. Lukijaa johdetaan kuitenkin *Pottereissa* jatkuvasti epävarmalle pohjalle ja johdattelu tapahtuu portal-quest -fantasian konvention mukaisesti käsi kädessä päähenkilön kumuloituvan tietopohjan kanssa.

Niin ihmisenä, päähenkilön kuin lukijankin sovinainen käytös, joka mukautuu kulttuurisiin uskomuksiin ja stereotyypeihin, on Marina Grishakovan mukaan ennemminkin tulosta ympäröivään maailmaan sopeutumisesta kuin tulosta totuudesta tai loogisesta välttämättömyydestä. Ihmisen mentaalinen käytös ohjautuu kognitiivisen ekonomisuuden nojalla, mikä tarkoittaa yksinkertaistettuna sitä, että itse ajattelemisen ja vakiintuneiden käsitysten muuttaminen on työläämpää kuin vanhojen uskomusten mukaan jatkaminen. Sen vuoksi ihminen, kuten lukija, helposti tarttuu hänelle tarjottuihin malleihin ja tapahtumaketjuihin, ja häntä on helppo manipuloida tai ohjailla teoksen sisällä tiettyihin suuntiin. (Grishakova 2009, 189.)

Mielen ekonomisuudella tarkoitetaan siis käytännössä laiskuutta; mieli kategorisoi, leimaa, yksinkertaistaa sekä hakeutuu helposti takaisin vanhoihin käsityksiin. Valmiista malleista ei luovuta

helposti ja käsityksiä muutetaan vasta kun on pakko. Yksi mielen ekonomisuuden ilmentymistä on niin kutsuttu ensisijaisuusperiaate.

Ensisijaisuusperiaatteella tarkoitetaan sitä, että ensimmäiseksi kerrotulla informaatiolla on aina lukijan mielessä etu. Mieli tarttuu ensimmäiseen kerrottuun ominaisuuteen, eikä päästä siitä irti ilman riittäviä perusteita. (Ks. Perry 1979, 53–55.) Samalla tapaa mieli tarttuu myös jo tunnettuihin raameihin, eikä niitä lähdetä muokkaamaan ilman selkeitä perusteluja.

Lukijan ensimmäinen kokemus taikajuomien opettajasta Severus Kalkaroksesta (*Severus Snape*) on hyvin negatiivinen. Kalkaros on ennakkoluuloinen ja epäreilun piikikäs Harrya kohtaan, jolloin lukijan ja Harryn mielipide hahmosta muodostuu nopeasti:

Harry, who was starting to feel warm and sleepy, looked up at the High Table again. Hagrid was drinking deeply from his goblet. Professor McGonagall was talking to Professor Dumbledore. Professor Quirrell, in his absurd turban, was talking to a teacher with greasy black hair, a hooked nose and sallow skin.

It happened very suddenly. The hook-nosed teacher looked past Quirrell's turban straight into Harry's eyes – and a sharp, hot pain shot across the scar on Harry's forehead.

'Ouch!' Harry clapped his hand to his head.

'What is it?' Asked Percy.

'N-nothing.'

The pain had gone as quickly as it had come. Harder to shake off was the feeling Harry had got from the teacher's look – a feeling that he didn't like Harry at all. (Stone, 94.)

At the start-of-term banquet, Harry had got the idea that Professor Snape disliked him. By the end of the first Potions lesson, he knew he'd been wrong. Snape didn't dislike Harry – he *hated* him.

Potions lessons took place in one of the dungeons. It was colder here than up the main castle and would have been quite creepy enough without the pickled animals floating in glass jars all around the walls.

Snape, like Flitwick, started the class by taking the register, and like Flitwick, he paused at Harry's name.

'Ah, yes,' he said softly, 'Harry Potter. Our new – *celebrity*.' (Stone, 101; kursiivi alkuperäinen.)

Tunti jatkuu Kalkaroksen puheella, jonka jälkeen hän kyselee Harrylta kysymyksiä taikajuomien valmistuksesta, joihin tämä ei tiedä vastausta ja korostaa siten ennakkoasenteitaan ja Harryyn kohdistuvaa inhoaan. Tunnin aikana hän myös syyttää Harrya toisen oppilaan epäonnistumisesta ja ottaa Harrylta pois tupapisteitä. Tämä ensikokemus hahmosta kantaa ja vahvistuu erinäisten tapahtumasarjojen ja epäilyjen kautta, joissa Kalkaros näyttäytyy edelleen epäluotettavana ja

inhottavana tyyppinä. Joissain tapauksissa, kertomuksen etenemisen avaintekijä onkin päähenkilön omien eettisten arviointien kehitys ja sitä vastaava käyttäytyminen (Phelan 2007, 53).

Ensisijaisuusperiaatteen vastaparina on viimeaikaisuusperiaate. Käytännössä viimeaikaisuusperiaate toteutuu silloin, kun tekstissä ilmenee materiaalia, joka muuttaa lukijan ajatusmallia jo luetun materiaalin pohjalta syntyneestä mallista. Viimeaikaisuusperiaatteen nojalla siis korjataan vanhoja tekstin implikoimia käsityksiä uuden tiedon valossa. Uuden tiedon kautta kognitiivinen kenttä kokee muutoksen, mutta vain jos annettu tieto on tarpeeksi oleellista ja tärkeää tekstin kontekstissa. Viimeaikaisuusperiaatteeseen sisältyy nimensä mukaisesti myös se, että näitä muutoksia tapahtuu tekstissä useita; aina viimeisin korjaus tai tarkennus pysyy lukijan mielessä hallitsevana siihen saakka, kun teksti esittää seuraavan oleellisesti lukemisen emotionaalista latausta muuttavan seikan. (Vrt. Perry 1979, 57–58.)

Kalkaroksesta annetaan teoksen edetessä paljon vihjeitä siitä, että hän oikeasti työskentelisi samalla puolella Dumbledoren ja Harryn kanssa. Mutta hänen toimintansa ja sen yksityiskohdat ovat niin epäilyttäviä tai hämääviä, ettei niiden pohjalta voida tehdä mitään yhtenäisiä päätelmiä siitä, kenen pussiin Kalkaros loppujen lopuksi pelaa. Joskus annettu uusi materiaali käsitetäänkin kontekstissa yhdentekeväksi tai ei riittävän tärkeäksi. Joskus myös päähenkilö viittaa kintaalla uudelle tiedolle, jolloin se muuttuu helposti yhdentekeväksi myös lukijalle. Täten lukija jää horjumaan ja puntaroimaan esitettyjä vaihtoehtoja, eikä tee lopullisia päätöksiä lukuprosessin ollessa kesken. Lukijan mielipiteen totaalinen vaihtuminen vaatiikin yleensä tiedon kumulatiivista kasautumista; kognitiivisen mallin muutokselle on oltava riittävät perusteet.

Koska juonet ovat aina riippuvaisia informaation kierrosta, kutsuu Marie-Laure Ryan tällaista lukijan ja henkilöhahmojen harhaanjohtamista väärän tai vajaan informaation perusteella tavalliseksi juonikuvioksi (*a common plot device*). Hänen mukaansa on tyypillistä laittaa hahmot – ja lukija – ajattelemaan tai toimimaan väärän tai vajaan informaation perusteella ja vetää tämä informaatio pois saatavilta heti kun henkilöhahmo on ehtinyt siihen reagoida, koska lopulta tieto ei käy yksiin juonen kehityksen kannalta. (Ryan 2009, 60.) Toisin sanoen päähenkilö ei ehdi saamaan riittävästi tietoa asiasta tai saa väärää tietoa juuri ennen kuin joutuu tekemään päätöksen, jota ei voida enää perua.

Harry ja lukija istuvat teosten rakentuessa kuvainnollisesti samalla tuolilla, käyden läpi samoja päätelmiä ja yrittäen löytää samoja totuuksia asioista. Empatisoidessaan lukija harvoin

kyseenalaistaa päähenkilön päättelykykyä ja yhtyy tähän huomaamattaankin. Harryn välittämä kuva Kalkaroksesta on emotionaalisesti väritynyt ja moraalisesti hämärä, minkä vuoksi lukijan on vaikea kesken tarinan huomata stereotyyppisen vastustajan roolista poikkeavat ominaisuudet, saati uskoa niitä, koska Kalkaros kuvataan niin ilkeänä hahmona:

'Yeah, well,' said Harry, glowering at his plate, 'since when has Snape ever been fair to me?'  
Neither of the others answered; all three of them knew that Snape and Harry's mutual enmity had been absolute from the moment Harry had set foot in Hogwarts.  
'I did think he might be a bit better this year,' said Hermione with a disappointed voice. 'I mean... you know...' she looked around carefully; there were half a dozen empty seats on either side of them and nobody was passing the table '... now he's in the Order and everything.'  
'Poisonous toadstools don't change their spots,' said Ron savagely. 'Anyway, I've always thought Dumbledore was cracked to trust Snape. Where's the evidence he ever really stopped working for You-Know-Who?'  
'I think Dumbledore's probably got plenty of evidence, even if he doesn't share it with you, Ron,' snapped Hermione. (*Phoenix*, 212.)

Kirjallisuus käyttää Grishakovan (2009, 191) mukaan hyväkseen ihmisen tapaa tukeutua hyväksytyyn tietoon ja uskoa fiktion haastavan ja problematisoivan ”luonnollisia fiktioita”, kuten perheen sisäistä luottamusta. Kalkaroksen ja Harryn isän välinen vihanpito kantautuu kaunana myös Kalkaroksen ja Harryn välille, ja myös lukija luottaa Harryn ”hyviksenä” tunnetun isän kantaan ja Harryn omakohtaisiin kokemuksiin Kalkaroksen luonteesta. Lukijan ollessa vahvasti asettunut Harryn kannalle, Harryn tunteet jokseenkin sumentavat myös lukijan arvostelukyvyn.

'What about Snape?' Harry spat. 'You're not talking about him, are you? When I told him Voldemort had Sirius he just sneered at me as usual -'  
'Harry, you know Professor Snape had no choice but to pretend not to take you seriously in front of Dolores Umbridge,' said Dumbledore steadily, 'but as I have explained, he informed the Order as soon as possible about what you had said. It was he who deduced where you had gone when you did not return from the Forest. It was he, too, who gave Professor Umbridge fake Veritaserum when she was attempting to force you to tell her Sirius's whereabouts.'  
Harry disregarded this; he felt a savage pleasure in blaming Snape, it seemed to be easing his own sense of dreadful guilt, and he wanted to hear Dumbledore agree with him.  
'Snape - Snape g - goaded Sirius about staying in the house - he made out Sirius was a coward -' (*Phoenix*, 734.)

Wayne C. Booth (1983, 248) väittää, että ”vain lapselliset (*immature*) lukijat oikeasti identifioituvat henkilöhahmoihin, menettäen kaiken välimatkan tunnun ja siten myös kaiken mahdollisuuden taiteelliseen kokemukseen lukuprosessissa.” Hän jatkaa, että lukijan emotionaaliset reaktiot voivat käydä, ja usein käyvätkin, yksiin henkilöhahmojen kokemien tunteiden kanssa. Booth kutsuu tätä lukijan ja henkilöhahmon väliseksi rinnakkaiseksi tunnevastineeksi (*a parallel emotional response*).

(Emt. 248.) Samassa teoksessa Booth (emt. 147) kuitenkin toteaa, että ”loppujen lopuksi on yhtä tyhjän kanssa väittää, että pystyisimme tekemään itsestämme objektiivisia, intohimottomia, läpeensä suvaitsevaisia lukijoita.”

James Phelanin sanoin, ”kun meistä tulee edistyneempiä lukijoita ja kohtaamme sofistikoituneempia narratiiveja, tapaamme henkilöhahmoja, joita ei voi enää yksinkertaisesti leimata hyviksi tai pahoiksi tyypeiksi, mutta silti teemme edelleen eettisiä arvioita hahmoista ja kirjailijoista ja kertojista, jotka kertovat heistä meille” (Phelan 2007, 2). Boothin käsityksen rinnakkaisesta tunnevastineesta ja henkilöhahmoon samastumisen välillä on hiuksen hieno ero. Tämä erotus on usein kiinni lukijan persoonasta ynnä muista henkilökohtaisista ominaisuuksista ja kokemuksista. Asettaudunkin katsomaan lukijan ja henkilöhahmojen suhdetta Harri Veivon tavoin:

Kirjallisuuden kuvaamat tapahtumat ja henkilöt ovat todellisten tapahtumien ja ihmisten kaltaisia. Tämän samankaltaisuuden havaitseminen edellyttää luovan mielikuvituksen käyttöä, jopa toimintaa, joka on pitkään ollut taiteentutkimuksessa pannassa, mutta jota ilman kirjallisuuden merkitystä ihmisille on vaikea ymmärtää: eläytymistä, tekstin liittämistä kokemuksiin, aistimuksiin, tuntemuksiin ja tietoon, jotka perustuvat toimintaan maailmassa. Vaikka tämä kiellettäisiinkin epäkiinnostavana, jäljelle jää perustavanlaatuinen jäljittelyn taso: kirjallisuus on samankaltaista kuin maailmassa käytössä olevat tavat puhua ja kirjoittaa elämästä. Toisaalta jokainen lukija tietää, että sana ei ole yhtä kuvaamansa ilmiön kanssa, ja tietää myös kuilun, joka vallitsee arkipäivän puhekulttuurissakin kielellisen kuvauksen ja kuvauksen kohteen välillä. (Veivo 2011, 191)

Toisin sanoen teksti vaatii myös lukijan panoksen tullakseen tulkituksi lukuprosessin vaatimalla tavalla ja henkilöhahmojen ymmärtäminen tarvitsee ”eläytymistä.” Grishakovan mukaan fiktiivinen esitystapa mahdollistaa ympäröivän maailman näkemisen uudessa valossa tulkintaprosessissa tapahtuvan vaiheittaisen konstruktion ja harkinnan myötä. Lukija joutuu jatkuvasti arvioimaan tunnetiloja ja annettuja faktoja uudelleen ja pohtimaan käsitystään oikean ja väärän – tai pikemminkin oikean ja helpon – välillä. (Grishakova 2009, 191.)

Hahmot rakentuvat tekstin edetessä ja niiden persoonallisuudet ynnä muut merkittävät piirteet täydentyvät ja muuttuvat jatkuvasti. Aura Saarinen kuvailee lukuprosessia tilanteena, jossa ”lukija ei vielä voi tehdä lopullisia johtopäätöksiä tarinan henkilöhahmoista, vaan hänen arviointiprosessinsa on yhä kesken ja altis suunnanmuutoksille. Vasta tarinan päättymisen voi – mutta sen ei luonnollisesti tarvitse – tarjota lukijalle mahdollisuuden tehdä lopulliset johtopäätökset henkilöhahmoista ja heidän luonteistaan.” (Saarinen 2007, 14.) Tiedot Kalkaroksen todellisesta luonteesta kasautuvat sarjan edetessä, vaikkakin se, ettei lukija tiedä Kalkaroksen toiminnan motiiveja, sekoittaa lopullisia päätelmiä.



Sarjan kuudennen kirjan jälkeen lukijan on luontevaa uskoa päähenkilön tavoin siihen, että Kalkaros työskentelee Voldemortille. Tuntuu, ettei muita vaihtoehtoja ole, kun Kalkaros pettää kaikkien luottamuksen ja surmaa Dumbledoren:

But somebody else had spoken Snape's name, quite softly.

'Severus...'

The sound frightened Harry beyond anything he had experienced all evening. For the first time, Dumbledore was pleading.

Snape said nothing, but walked forwards and pushed Malfoy roughly out of the way. The three Death Eaters fell back without a word. Even the werewolf seemed cowed.

Snape gazed for a moment at Dumbledore, and there was revulsion and hatred etched in the harsh lines of his face.

'Severus... please...'

Snape raised his wand and pointed it directly at Dumbledore.

'*Avada Kedavra!*'

A jet of green light shot from the end of Snape's wand and hit Dumbledore squarely in the chest. Harry's scream of horror never left him; silent and unmoving, he was forced to watch as Dumbledore was blasted into the air: for a split second he seemed to hang suspended beneath the shining skull, and then he fell slowly backwards, like a great rag doll, over the battlements and out of sight. (*Prince*, 556; kurssiivi alkuperäinen.)

Lukijan vahva tunneside niin Harrya kuin Dumbledorea kohtaan saa hänet seuraamaan sokeasti annettuja tietoja, epäilemättä ”totuutta” Kalkaroksesta, joka selvisi kamalimmalla mahdollisella tavalla.

Kirjailijan on herätettävä lukijan huomio ja saatava hänet kiinnostumaan hahmojen kohtaloista. Yksinkertaisin tapa on herättää sympatiaa yleensä emotionaalisesti värittyneitä hahmoja kohtaan. Alkeellisissa tekstimuodoissa, joissa hahmotyypit jaetaan mustavalkoisesti hyviin ja pahoihin, emotionaalinen suhde hahmoihin perustuu moraalisiin vastakkainasetteluihin. (Tomashevski 1965, 89; Phelan 2007, 1). Lukijan emotionaaliset reaktiot on kuitenkin analysoitava omassa kontekstissään. Hahmojen emotionaalinen väritys voi olla hyvin hienovarainen ja monimutkainen, tai niin sekava, ettei sitä voida yksinkertaisesti ilmaista, tai ettei lukija tiedä, mitä mieltä hän loppujen lopuksi hahmosta on. Hahmojen emotionaalisen värityksen funktio on kuitenkin ohjata ja ylläpitää lukijan kiinnostusta – niin sanotusti kutsua lukijan henkilökohtaisia intressejä kohdentumaan teeman rakennukseen. (Tomashevski 1965, 66.) Leona Tokerin sanoin (1993, 4) lukijan ja henkilöhahmon rinnakkaisen kokemuksen painoarvo korostu silloin, kun se on suorassa yhteydessä romaanin järjestyksen organisointiin. Toisin sanoen lukijan emotionaalisella responsilla on oltava kaksoisrooli – samastuminen henkilöhahmoihin ja sitoutuminen juonen rakennukseen – ollakseen teoksen kannalta merkittävää.

Omaa kokemusta suhteutetaan lukuprosessissa aktiivisesti kertomuksen henkilöhahmoihin ja kerrottavien tapahtumien mahdollisuuteen. ”Kertomus [muotona] auttaa tuottamaan ja arvioimaan vaihtoehtoisia, mitä jos -skenaarioita – hypoteettisia skenaarioita, joiden kautta nykyisten olosuhteiden ja käyttäytymismallien seurauksia voidaan jäljittää ja arvioida” (Herman 2003, 170). Tämä arviointiprosessi luo tulkintaa tekstin henkilöhahmoista, mutta usein myös lukijasta itsestään. Oman persoonan kaltaiset jäljet tekstissä synnyttävät pohdintaa lukijan omista käyttäytymismalleista ja siitä, miten muut – henkilöhahmot tai todelliset ihmiset – niihin reagoivat.

## 4. Harry – Palaset loksahtavat

### 4.1. Determinoitu illuusio

Heroism that exacts no price loses its meaning. (Kathryn Humes 1984, 47.)

Lukuprosessin aikana niin rakenteelliset, ajallis-paikalliset kuin temaattisetkin elementit henkilöityvät fantasian konventioiden mukaisesti teossarjan päähenkilöön Harryyn. Tämän henkilöitymisen mahdollistaa tekstin johdattelevuus suunnitelmallisen järjestyksen ja lukijan suhtautumisen kautta.

Marie-Laure Ryanin mukaan toiminnot ovat fyysisiä tapahtumia, jotka on motivoitu kahden mentaalisen prosessin perusteella. Nämä mentaaliset prosessit ovat tavoitteen asettaminen ja suunnitelman yksityiskohtainen hiominen ja kehittäminen. Tavoitteet määritellään valitsemalla yksi tapa, jolla (yleensä päähenkilön) henkilökohtainen maailma erotetaan muusta maailmasta. On oltava halu täyttää jokin puute, velvollisuus toteuttaa jokin, tai teknisemmällä tasolla mysteeri, joka on selvitettävä. Suunnitelmat taas rakentuvat mallintamalla syy-seuraus -yhteyksien tilanteiden ja tapahtumien jatkumon, joka johtaa aloitustilanteesta tilanteeseen, jossa tavoite täyttyy. (Ryan 1991, 130.)

Yleensä tekstissä suunnitelmat eivät ole kokonaisuudessaan nähtävissä saati selvitettävissä lukijalle kesken lukuprosessin. Yleensä suunnitelmien toteutuminen liitetäänkin vain kirjailijan ohjailevaan käteen, joka käytännössä ei näy tekstissä kuin vasta lukuprosessin päätyttyä. Tekstien ja niiden päähenkilöiden tavoitteet kuitenkin ovat yleensä selkeästi nähtävissä, vaikka keskeisillä hahmoilla ei ole tietoa kuinka ne voitaisiin saavuttaa. Siksi onkin oleellista saada henkilöhahmot ainakin vaikuttamaan siltä, että he hallitsevat oman kohtalonsa (Ryan 2009, 72).

Oman elämän herruutta osoittava päätösten tekeminen, valinta, onkin merkittävä osa fantasiakirjallisuuden tematiikan rakennusta. Lähes poikkeuksetta päähenkilö asetetaan tilanteeseen, jossa hänen on valittava oikean ja helpon välillä ja pohdittava sitä, millainen henkilö halua olla. Valintojen tekemisen tärkeys korostuu erityisen paljon *Pottereissa*, joissa Harry on vasta matkalla aikuisuuteen ja tekee vääräkin valintoja. Kuten lukija, Harry tekee päätöksensä saamansa tiedon

perusteella, ja siten, kuten lukija, hän on manipuloitavissa jättämällä tietopohjaan aukkoja tai luomalla epätäydellisiä kuvia tapahtumista, joissa yksi pieni yksityiskohta ratkaisee kaiken.

He looked away, trying not to betray the resentment he felt. There it was again: choose what to believe. He wanted the truth. Why was everybody so determined that he should not get it? (*Hallows*, 153.)

Valinnan tekeminen ja näennäiset vaihtoehdot luovat päähenkilön toimintaan vapaan tahdon illuusion. Sanon illuusio, sillä vapaan tahdon vaatimus ei kirjallisuudessa synteettisyytensä takia ole mahdollinen. Koko päähenkilö on käytännössä vain väline, annettujen motiivien elävä ilmentymä, joka sitoo ja ryhmittelee teoksen rakennetta ja yksityiskohtia (Tomashevski 1965, 87–88). Toisin sanoen päähenkilö on tulosta tarinamateriaalin muokkautumisesta juoneksi: toisaalta hän on keino sitoa motiivit yhteen, ja toisaalta hän on motiiveja yhdistävän motivaation ilmentymä (emt. 90).

Harry voidaan siten yksinkertaisimmillaan käsittää hyvin synteettiseksi konstruktioksi, jonka valinnanteko seuraa vain kertyvien motiivien ketjua. Vaikkakin päähenkilön synteettinen rakenne selittää vapaan tahdon ja determinismin vastakkainasettelua, se ei kuitenkaan kerro koko totuutta päähenkilön hahmonrakennuksesta. Tiedon kasautumisen ja välittämisen funktioiden lisäksi päähenkilö onnistuu herättämään lukijassa emotionaalisen responssin, jota on mahdoton kiistää.

Päähenkilö tehdään inhimilliseksi juurikin loogisen pohdinnan, epäröinnin ja emotionaalisen mentaalisen rakentumisen perusteella. Siten päähenkilö ei ole vain syntetisoitu karakteri, vaan immersion efektiä herättävä monisyinen kokonaisuus. Päähenkilössä yhdistyvät toiminta, looginen ajatteluprosessi ja emotionaalinen perusta, jotka perustuvat tekstin tuhansiin yksityiskohtiin ja tuottavat dynaamisen lukukokemuksen, jota ilman tätä ”motiivien henkilöitymää” ei voitaisi saavuttaa.

Sternberg tähdentää, että motivaatio on prosessi, joka selittää enemmän kirjailijan kuin hahmojen toimintaa ja tekstuaalisia enemmän kuin psykologisia piirteitä. Hahmopsykologia siten kääntyy tutkimuksen kohteesta tekstin rakennetta selittäväksi tekijäksi. Hahmon motiivit toimia tietyllä tavalla toimivat kirjailijan motivaationa jollekin aivan muulle ja yleensä toisella tarinamaailman tasolla. (Sternberg 2012, 330.) Siten hahmosta tulee juonen hyväksi toimiva elementti, koska se lopulta ei Sternbergin mukaan esitä muuta kuin keinoa tuoda narratiivi dynaamiseen päätökseen (emt. 336). Hahmot ja juoni vaikuttavat yhtä erottamattomilta kuin niiden takana toimivat motiivien ja toimintojen verkostot.

Sternberg kuitenkin jatkaa, ettei motivoidun entiteetin tarvitse olla ihminen yhtään sen enempää kuin loogisen ajatusprosessin motivoinnin takana tarvitsee olla todellisen kaltainen (Sternberg 2012, 331). On totta, että tekstin motiivien ei tarvitse kumuloitua ihmisen kaltaiseen entiteettiin, kuten tekstin ei tarvitse viitata tuntemaamme todellisuuteen. Huomioitava on kuitenkin se, että kirjailija ja lukijat ovat ihmisiä ja inhimillisiä, minkä vuoksi teksteissä ylipäänsä tarvitsee mitään motivoida ja selittää. Siten myös tekstin logiikan tulee olla inhimillisesti ymmärrettävissä ja tekstin kumulatiivinen ”motivoitu entiteetti” on usein saava eläviä, tai tarkemmin, inhimillisiä ominaisuuksia.

Tekstin rakenteen synteettisyys ilmenee myös muiden kuin päähenkilöiden kautta, vaikkakin päähenkilössä korostuu motiivien yhteennivoutuma. Tekstin lopullinen motivaatio toimii yleensä kaikkien juonen kannalta oleellisten hahmojen kautta, mikä nähtiin luvussa 3. Lukija tulkitsee tekstiä, ei vain itsenäisenä konstruktiona, vaan myös hahmojen läpi, minkä vuoksi hahmot täytyy ottaa huomioon ymmärtääkseen lukijan ajatusprosessia (vrt. Kafalenos 1999, 40). Liukuma hahmoteorian puolelle ei siten ole tässäkään yhteydessä satunnainen harhapolku, vaan osoitus siitä, kuinka motiivit henkilöityvät muotoihin, joihin inhimillisesti liitetään voimakkaampia tunnetiloja kuin elottomiin objekteihin.

Inhimillisen henkilöahmon sisällyttäminen juoneen ei vain yhdistä tapahtumien kulkua vaan antaa kuvan todellisesta sujuvuudesta, joka kutsuu lukijan muodostamaan ne mentaaliset syy-yhteyksiset rakenteet ja operaatiot, joihin olemme tottuneet jokapäiväisessä elämässä. Mitä lähemmäs pääsemme juonta itseään, liikkeessämme puhtaasta yleisestä argumentista kohti konkreettista tapahtumajaksoa, sitä uskottavampi on näennäinen vapaan tahdon synteesi ja sitä tiukempi ote lukijasta. (Vrt. Sternberg 2012, 337.) Toisin sanoen lukijan oikeaan elämään rinnastamat tunnetilat sitouttavat lukijan tekstin maailmaan konkreettisemmin kuin teksti, joka ei onnistu millään tasolla toistamaan lukijalle ennestään tuttuja mentaalisia malleja ja siten niiden pohjalla väreileviä vahvoja tunnetiloja.

James Phelan lähestyy asiaa päinvastaisesta näkökulmasta ja muistuttaa, ettei eettistä – ja siten emotionaalista – arviointia lukuprosessissa tehdä soveltamalla olemassa olevaa eettistä systeemiä tekstiin. Sen sijaan luennassa pyritään konstruoimaan ne eettiset periaatteet, joiden varaan kyseinen kertomus on rakennettu. Lukija tuo toki omia arvojaan tekstiin, mutta hänen on pysyttävä avoimena sille, että ne arvot voidaan lukemisen kokemuksen kautta haastaa ja jopa hylätä. (Phelan 2007, 10.)

Meir Sterberg varoittaakin, ettei lukijan kannata raahata tekstiin painolastina mitään mielikuvia, jotka ovat tekstille taiteellisesti merkityksettömiä (Sternberg 1978, 4). Lukijan tulee antaa tilaa nimenomaan tekstin herättämille mielikuville, arvoille ja tunteille, ja siten antaa painoarvoa tekstin rakentumiselle. Tekstin onnistumisen ja immersoivan luonteen kannalta on oleellista, että teksti herättää mielikuvia, arvoja ja tunteita, jotka resonoivat lukijan kanssa tasolla, jonka lukija voi perustella moraalisesti, eettisesti tai loogisesti.

Suunnitelmien ja tavoitteiden henkilöityminen liitetään yleensä suoraan kirjailijan ja hahmon väliseen toimintaan. Monimutkaisemmat ja ”viisaammat” tekstit kuitenkin sekoittavat rajoja ja tuovat tekstiin niin kutsuttuja ”aliagentteja” (*subagents*; Ryan 1991, 136), jotka toimivat usealla tarinan eri tasolla. Näiden aliagenttien eli tekstin toimijoiden funktioiden toimivuuteen vaikuttaa niiden toiminnan loogisuus ja vapaa tahto.

Kun toimijoilla on vapaus toimia oman mielensä mukaan, tulee tekstin suunnitelmien tekoprosessista huomattavasti monimutkaisempaa ja kerronnallisesti paljon kiinnostavampaa. Toimijoiden vapaata tahtoa tulee käyttää hyödyksi, manipuloida ja neutralisoida, eikä vain jättää huomiotta. Suunnitelman tekijän täytyy ennalta nähdä toimijan vaihtoehdot ja reaktiot niihin. Juonen rakentumisen kannalta tämän huomioiminen johtaa monikerroksiseen ja monimutkaiseen juoneen, joka on yksi sofistikoituneen kirjallisuuden merkeistä. (Ryan 1991, 136.)

*Harry Potter* ei tarjoa tätä asetelmaa ainoastaan kirjailijan ja henkilöhahmojen välisenä suoralinjaisena hierarkiana, vaan tarina on kerrostunut ylempien ja alempien toimijoiden kautta. Ylempiä toimintoja, eli ”suurta suunnitelmaa,” eteenpäin ajaa Albus Dumbledore, joka tietää totuuden niin Harrysta, Voldemortista kuin Severus Kalkaroksestakin. Dumbledoreen kulmineituvat tavoitteiden ja suunnitelmien oleelliset kohdat, joita hän pyrkii hallitsemaan vapauttamalla Harrylle tietoa vähän kerrallaan. Dumbledore voidaan siten nähdä kirjailijan tarinatason agenttina, joka konkretisoi kirjailijan suunnitelmat tekstin tasolla ymmärrettävään muotoon.

Tilanne konkretisoituu tarkastellessa Harryn ja Dumbledoren välistä kanssakäymistä, joka on alusta asti monimutkainen ja isällinen. Dumbledoresta rakennetaan kertomuksen sisällä luotettavin mahdollinen henkilöhahmo, joka toimii aina Harryn parhaaksi ja uskoo tätä uskomattomimmissakin tilanteissa. Siksi myös lukija uskoo, ettei Dumbledore pidätä Harrylta mitään oleellista tietoa,

vaikkakin tämä käytännössä sanoo niin suoraan sarjan ensimmäisessä osassa, jossa Harryn tarve tietää totuus asioista nostaa päätään ensimmäisen kerran:

Harry nodded, but stopped quickly, because it made his head hurt. Then he said, 'Sir, there are some other things I'd like to know, if you can tell me... things I want to know the truth about...'

'The truth.' Dumbledore sighed. 'It is a beautiful and terrible thing, and should therefore be treated with great caution. However, I shall answer your questions unless I have a very good reason not to, in which case I beg you'll forgive me. I shall not, of course, lie.' (Stone, 216.)

Dumbledore myös myöntää olevansa erehtyväinen, minkä kautta hänen hahmonsa inhimillistyy pois kauemmas kirjailijan syntetisaatiosta ja lähemmäs Harryn kanssa saman tason toimijaa, kuitenkin rakenteellisesti saavuttamatta tätä positiota. Dumbledore myöntää jättäneensä kertomatta Harrylle oleellisia asioita teoksen viidennessä osassa ja toteaa nyt kertovansa Harrylle kaiken:

'It is time,' he said, 'for me to tell you what I should have told you five years ago, Harry. Please sit down. I am going to tell you everything. I ask only a little patience. You will have your chance to rage at me – to do whatever you like – when I have finished. I will not stop you.'

Harry glared at him for a moment, then flung himself back into the chair opposite Dumbledore and waited. (Phoenix, 736.)

Tämä ”kaikki” kulminoituu tietoon siitä, minkä Harry olisi halunnut tietää jo sarjan ensimmäisessä osassa: miksi Voldemort tappoi Harryn vanhemmat ja yritti tappaa Harryn?

'Voldemort tried to kill you when you were a child because of a prophecy made shortly before your birth. He knew the prophecy had been made, though he did not know its full contents. He set out to kill you when you were still a baby, believing he was fulfilling the terms of the prophecy. He discovered, to his cost, that he was mistaken, when the curse intended to kill you backfired. And so, since his return to his body, and particularly since your extraordinary escape from him last year, he has been determined to hear that prophecy in its entirety. This is the weapon he has been seeking so assiduously since his return: the knowledge of how to destroy you.' (Phoenix, 740.)

Kyseinen ennustus kokonaisuudessaan kuuluu seuraavasti:

*'The one with the power to vanquish the Dark Lord approaches... born to those who have thrice defied him, born as the seventh month dies... and the Dark Lord will mark him as his equal, but he will have power that the Dark Lord knows not... and either must die at the hand of the other for neither can live while the other survives... the one with the power to vanquish the Dark Lord will be born as the seventh month dies...'* (Phoenix, 741; kursiivi alkuperäinen.)

Ennustus sitoo Voldemortin ja Harryn kohtalon yhteen ja saattaa Harryn ymmärtämään, että hänellä ei ole vaihtoehtoja taistelussa pahuuden lordia vastaan. Hän on se, jolla on mahdollisuus voittaa Voldemort ja hänen täytyy olla se, joka siihen lopputulokseen pääsee. Pahuuden puolelle siirtyminenkin ei ole Harrylle vaihtoehto, sillä hänen rakkautensa lähimmäisiään kohtaan sitoo hänet vahvasti Voldemortia vastaan, joka siten kaikkien arkkivihollisten tavoin ”teki” oman vihollisensa surmaamalla Harryn vanhemmat. Toimijoiden omat suunnitelmat ja päätökset voidaan siten nähdä kirjailijan asettamaa ”suurta suunnitelmaa” edeltävinä toimintoina tai reaktioina aiemmin tapahtuneisiin ”suuren suunnitelman” osiin (Ryan 1991, 142). Yleensä ennustukset ja niiden osittaiset toteutumat voidaan nähdä molemmin tavoin, mutta selvää on se, että päähenkilön näennäinen vapaa tahto on kuitenkin tiukasti sidottu synteettisesti determinoituun juoneen. Ennustukset yleensä elementtinä korostavat juonen rakennetta, sillä niiden voi katsoa kertovan, millaista tarinaa ollaan lukemassa, ja siten alistavan hahmot tiettyihin ennalta määrättyihin rooleihinsa (Attebery 2012, 82; Maund 2012, 150).

Useimmiten ennustus tai arvoitus on suhteellisen epäselvästi ilmaistu, jolloin päähenkilön kohtaloa (tai mitä ennustus koskeekaan) ei voida ennalta tietää. Lukija jää tällöin päähenkilön kanssa pohtimaan, kuinka profetia toteutuu ja usein myös tasapainoilemaan sen kanssa, tuleeko hänen toimia ennustuksen ohjaamalla tavalla tai kuinka hän voi välttää ennustuksen toteutumisen. Useimmiten fantasiafiktio esittää kertomuksen varrella useita pienempiä ennustuksia, jotka totuttavat lukijaa ennustusten toiminnan rakenteeseen, mutta kantavan juonen tukena on profetia, joka on saanut koko tapahtumaketjun käyntiin tai vastaavasti saattaa tapahtumien ketjun päätökseen.

Kirjailijan tai henkilöahmon asettama suuri suunnitelma voi seurata monia haarautuvia teitä tulevaisuuden kartalla. Huolellinen suunnittelija punnitsee jokaisen askeleen mahdollisia seurauksia ja pyrkii näkemään vaihtoehtoiset askeleet neutraloidakseen tiettyjä lopputuloksia. (Ryan 1991, 147.) Tämä pyrkimys ei henkilöahmojen kautta aina pääse toteutumaan juurikin edellä pohditun vapaan tahdon vuoksi. Suunnittelun kerroksisuus ja uskottavuus riippuukin juonen luonteesta. Marie-Laure Ryanin mukaan lineaarisesti etenevä juoni ei anna tilaa eri prosessien ja tapahtumien lomittumiselle, syy-seuraus-yhteyksille tai temporaaliselle jäsentymiselle. Lineaarinen juoni vaatii saman tien valmiiksi tulevia tapahtumia, joiden kautta se etenee suoraviivaisesti ja ennalta arvattavasti nopeasta alusta banaaliin lopetukseen. (Vrt. Ryan 1991, 128.) Ero eri juonityyppien välillä on selvä, ja sitä korostaa tekstin retoriset keinot, jotka toimivat varsinkin tekstin informaatorakenteen suhteen.



Harryn vapaan tahdon illuusioon vaikuttaa vahvasti Dumbledoren suunnitelmat ja tieto, jonka hän Harrylle paljastaa. Dumbledore kertoo Harrylle jälleen vakuuttelustaan huolimatta vain ne asiat, jotka hänen on oleellista tietää. Loput jäävät mysteeriksi niin lukijalle kuin päähenkilölle, joka tietää, että hänen tulee tuhota hirnyrkit, mutta on omillaan Dumbledoren kuoleman jälkeen. Ryan (1991, 140) täsmentääkin, että luodakseen kertomukseen jännitteitä, toteutettavan suunnitelman on sisällettävä riskin elementti, joka sijoittuu yleisesti tasapainoiluun toimijoiden vapaan tahdon kanssa. Harryn onkin jälleen näennäisen itsenäisesti tehtävä päätös siitä, luottaako Dumbledoreen ja tämän jälkeen jättämiin vihjeisiin ja toimiiko niiden mukaan, vai onko hän ymmärtänyt väärin ja onko hänen etsittävä jokin muu polku, jota edetä:

The enormity of his decision not to race Voldemort to the wand still scared Harry. He could not remember, ever before, choosing *not* to act. He was full of doubts, doubts that Ron could not help voicing whenever they were together.

'What if Dumbledore wanted us to work out the symbol in time to get the wand?' 'What if working out what the symbol meant made you "worthy" to get the Hallows?' 'Harry, if that really is the Elder Wand, how the hell are we supposed to finish off You-Know-Who?'

Harry had no answers: there were moments when he wondered whether it had been outright madness not to try to prevent Voldemort breaking open the tomb. He could not even explain satisfactorily why he had decided against it: every time he tried to reconstruct the internal arguments that had led to his decision, they sounded feebler to him.

The odd thing was that Hermione's support made him feel just as confused as Ron's doubts. Now forced to accept that the Elder Wand was real, she maintained that it was an evil object, and that the way Voldemort had taken possession of it was repellent, not to be considered.

'You could have never done that, Harry,' she said again and again. 'You couldn't have broken into Dumbledore's grave.'

But the idea of Dumbledore's corpse frightened Harry much less than the possibility that he might have misunderstood the living Dumbledore's intentions. He felt that he was still groping in the dark; he had chosen his path but kept looking back, wondering whether he had misread the signs, whether he should not have taken the other way. (*Hallows*, 406–407; kurssiivi alkuperäinen.)

Kuten aiemmin tuli ilmi, useimmat toiminnot tekstissä vaativat fyysistä liikettä, mutta jotkut strategiset päätökset eivät sisällä lainkaan fyysistä toimintaa. Tahallaan toimimatta jättävän tai passiivisesti toimivan toimijan tavoite on antaa tapahtumien seurata omaa kulkuaan vaikka tämän olisikin mahdollista estää tai muuttaa tapahtumien kulkua. (Ryan 1991, 132.) Toimimatta jättäminen on oleellinen osa päätöksentekoa ja tuo ehkä selvimmin esiin Harryn mahdollisuuden oman vapaan tahtonsa käyttämiseen. Loppujen lopuksi tämänkin dilemma pohjautuu kuitenkin kysymykseen siitä, onnistuuko Harry noudattamaan Dumbledoren suunnitelmaa. Onko Harry siten vain Dumbledoren alainen toimija?

Harryn roolin tulkinta on suurimmaksi osaksi lukijan käsissä. Lukijoiden toiminnassa on kuitenkin nähtävissä kaksijakoisuus empaattisen ja itsensä tekstistä etäännyttävän lukijaposition välillä. Totaalisen empaattinen lukija ei näe Harryn synteettistä roolia ja uskoo sokeasti tarinamaailmaan ja sen hahmojen inhimillisyyteen, kasautuvan tietopohjan logiikkaan sekä vapaan tahdon illuusioon. Sofistikoitunut lukija kuitenkin näkee teoksen synteettisyyden, vaikka samalla samastuisi hahmoihin ja empatisoisi. (Vrt. Halpern 2011, 55–56.) Toisin sanoen sofistikoitunut lukija tietää lukevansa fiktiota, mutta samalla uskoo ja toisaalta ei usko kirjan esittämään tarinatodellisuuteen (ks. Rabinowitz 1987, 95).

Lukijan asennoitumisen kahtiajakoa voidaan selventää kahdella termillä, jotka ovat keskenään hierarkkisia (Mikkonen 2011, 42). Kerronnallisen yleisön (*narrative audience*) käsite kuvaa yleisöä, jonka kaltaiseksi tekijä toivoo tai olettaa todellisen lukijan muuntautuvan lukuprosessin aikana (Rabinowitz 1987, 93–96). Lukija kuuluu kerronnalliseen yleisöön ”silloin kun hän esimerkiksi kuvittelee mielessään fiktion maailman tiloja tai luo empaattisen siteen johonkin henkilöhahmoon ja näkökulmaan” (Mikkonen 2011, 41–42). Toisin sanoen totaalisesti lukukokemukseen uppoutuva lukija on kerronnallisen yleisön ideaalijäsen.

Harvoin kuitenkaan lukija kohtaa teosta, jonka maailman hyväksyisi totaalisesti, ottamatta huomioon synteettisiä tai paremminkin fiktiivisiä аспектеja. Tällöin kuvaavampi termi lukijapositionille on auktoriaalinen tai tekijän tarkoittama yleisö (*authorial audience*, Rabinowitz 1977, 123). Tekijän tarkoittama yleisö rakentuu ikään kuin kerronnallisen yleisökäsityksen päälle. Lukija pyrkii ymmärtämään ja eläytymään teoksen maailmaan, mutta käsittää samanaikaisesti lukemansa olevan fiktiota. Toisin sanoen lukija pyrkii lukemaan saatavilla olevien konventioiden ja teoksen ehdottamien tapojen mukaisesti, mutta voi samalla haastaa niiden tarjoamaa esitystä kuvaamastaan asiasta (ks. Rabinowitz 1987, 23 ja Mikkonen 2011, 39–41).

James Phelan (2007, 4) puolestaan erottaa neljä lukijaposition tasoa: todellisen lukijan (*flesh-and-blood reader*), auktoriaalisen yleisön (*authorial audience*), joka hänen mukaansa tarkoittaa tekijän ideaalia lukijayhteisöä, kerronnallisen yleisön (*narrative audience*), jossa todellinen lukija asettuu tarinamaailman tarkkailijan rooliin ja henkilön, jolle tarinaa kerrotaan (*narratee*). Lukijan näkökulmasta näitä tasoja on lähes mahdoton erottaa toisistaan, minkä takia palaan lähemmäs Rabinowitzin alkuperäistä ajatusta tekijän tarkoittamasta yleisöstä ja kerronnallisesta yleisöstä. Lukijan näkökulmaa pohtiessa ei kuitenkaan ole välttämättä tarkoituksen mukaista puhua tekijän tarkoituksista, vaan siirtyä lähemmäs tekstiä, sillä ”lukijuus on osa kertovan tekstin rakennetta”

(Mäkelä 2011, 15). Siksi puhunkin ennemmin sofistikoituneesta lukijasta, joka tiedostaa tekstin rakentaman lukijaposition, pystyy irroittautumaan tekstistä ulkopuolisen tarkkailijan tai kriittisen lukijan (ks. esim. Halpern 2011, 54) tavoin, mutta silti eläytyy tekstiin ja pyrkii ymmärtämään sekä empatisoimaan tarinan maailmaa. Sofistikoitunutta lukijaa vasten asetan sentimentaalisen tai empaattisen lukijan, joka vastaa Rabinowitzin kerronnallisen yleisön käsitettä.<sup>7</sup> Näiden lukijapositioiden tarkoitus on auttaa määrittämään kohdeteoksen vastakkainasettelua synteettisen ja mimeettisen, tai pikemminkin determinoidun ja vapaan, välillä.

Kun lukija irrottaa itsensä emotionaalisesta lukutavasta ja keskittyy pelkästään teoksen rakenteelliseen puoleen, näyttää Harry todella vain Dumbledoren pelinappulalta eli teoksen ulkopuolisten ja sisäisten motivaatiotekijöiden kulminaatiopisteeltä. Näin käy varsinkin, kun viimeisen teoksen lopussa selviää, että osa Voldemortin sielua elää Harryn sisällä, minkä vuoksi hänen on kuoltava, jotta Voldemortista voisi tulla jälleen kuolevainen:

'Tell him that on the night Lord Voldemort tried to kill him, when Lily cast her own life between them as a shield, the Killing Curse rebounded upon Lord Voldemort, and a fragment of Voldemort's soul was blasted apart from the whole, and latched itself on to the only living soul left in that collapsing building. Part of Lord Voldemort lives inside Harry, and it is that which gives him the power of speech with snakes, and a connection with Lord Voldemort's mind that he has never understood. And while that fragment of soul, unmissed by Voldemort, remains attached to, and protected by Harry, Lord Voldemort cannot die.

[--]

'So the boy... the boy must die?' asked Snape, quite calmly.

'And Voldemort himself must do it, Severus. That is essential.'

Another long silence. Then Snape said, 'I thought... all these years... that we were protecting him for her. For Lily.'

'We have protected him because it has been essential to teach him, to raise him, to let him try his strength,' said Dumbledore, his eyes still shut. 'Meanwhile, the connection between them grows ever stronger, a parasitic growth: sometimes I have thought he suspects it himself. If I know him, he will have arranged matters so that when he does set out to meet his death, it will, truly, mean the end of Voldemort.'

Dumbledore opened his eyes. Snape looked horrified.

'You have kept him alive so that he can die at the right moment?' (*Hallows*, 551.)

Teksti itse viittaa suoraan suurempaan suunnitelmaan, kun Harry tajuaa, että hänen on uhrattava itsensä pelastaakseen muut ja tuhotakseen Voldemortin:

Dumbledore's betrayal was almost nothing. Of course there had been a bigger plan; Harry had simply been too foolish to see it, he realised that now. He had never questioned his own assumption that Dumbledore wanted him alive. Now he saw that his lifespan had always been

---

<sup>7</sup> Käytän tutkielmassani mieluummin lukijan kuin yleisön käsitteitä, sillä minun on hankala asettaa ajattelemaan lukijoita jonkinlaisina yhteisöinä. 'Lukija' sanana säilyttää tietyn yksilöllisyyden tunnun, kun taas 'yleisö' tuottaa väistämättä liian laajan ja merkityksettömän yleistyksen.

determined by how long it took to eliminate all the Horcruxes. Dumbledore had passed the job of destroying them to him, and obediently he had continued to chip away at the bonds tying not only Voldemort, but himself, to life! How neat, how elegant, not to waste any more lives, but to give the dangerous task to the boy that had already been marked for slaughter, and whose death would not be a calamity, but another blow against Voldemort. (*Hallows*, 555.)

Tässä vaiheessa Harrylla olisi determinoidusta suunnitelmasta huolimatta mahdollisuus kääntyä pois, paeta, ja jättää koko velhoyhteisö pulaan. Hän kuitenkin tietää, ettei taistelu pääty ennen kuin Voldemort tai hän itse on tuhoutunut. Harryn luonne ja moraali rakentavat kuvaa Harrysta itsenäisenä ja inhimillisenä entiteettinä, joka vaikuttaa sentimentaalisesti hahmoon kiintyneeseen lukijaan voimakkaasti. Tietynlainen todiste Harryn inhimillisyydestä tässä vaiheessa on myös se, että hän on sokeasti luottanut Dumbledoreen ja tämän asettamaan suunnitelmaan.

#### **4.2. Empaattinen lukija ja tulkinnan kerroksisuus**

But he understood at last what Dumbledore had been trying to tell him. It was, he thought, the difference between being dragged into the arena to face a battle to the death and walking into the arena with your head held high. Some people, perhaps, would say that there was little to choose between the two ways, but Dumbledore knew – and so do I, thought Harry, with a rush of fierce pride, and so did my parents – that there was all the difference in the world. (*Prince*, 479.)

Determinoidun ja vapaan henkilöhahmon ero jää käytännössä yhtä ohueksi kuin taisteluun joutumisen ja taisteluun astumisen pystypäin. Tälle erolle rakentuu kuitenkin myös *Harry Pottereiden* juoni, joka korostaa ”vapaan” valinnan tärkeyttä, ja jonka taitava toteutus lopulta erottaa kerroksisuudessaan uskottavan kirjallisuuden epäuskottavasta lineaarisesti etenevästä kirjallisuudesta, jonka läpi paistaa synteettisyyden verkosto. Vapaan tahdon, inhimillisen henkilöhahmon ja koko teoksen maailman uskottavuus perustuukin juuri tälle minimaaliselle sävyerolle, jonka avulla ”teos pyrkii piilottamaan keinotekoisuutensa” (Roine 2013, 24).

James Phelanin mukaan henkilöhahmot koostuvat kolmesta komponentista: temaattisesta, synteettisestä ja mimeettisestä. Mimeettinen komponentti käsittää hahmon henkilönä, persoonana ja ilman tätä komponenttia hahmosta ei tulisi elävä, inhimillinen tai uskottava. Komponenttien väliset suhteet määräytyvät kertomuksen etenemisen ja järjestyksen mukaan ja usein jokin komponenteista nousee muita dominoivammaksi lukuprosessin tietyissä vaiheissa. (Vrt. Phelan 1996, 29–30 ja 2007, 5–6.) Esimerkiksi lukuprosessin päätyttyä on helpompi nähdä henkilöhahmot synteettisinä

konstruktioina, kun taas toiminnan ja tunnetilojen myllerryksessä vaikuttaa Harryn hahmo mimeettiseltä, samastuttavalta henkilöltä.

Empaattisen lukijaposition omaksunut lukija saattaa kieltäytyä täysin näkemästä Harryä synteettisenä kirjailijan työvälineenä, mutta sofistikoitunut lukija tiedostaa lukukokemuksessaankin, kuinka henkilöhahmo voi yhtä aikaa olla synteettinen ja todenkaltainen. Inhimillisyyden illuusio muodostaa ikään kuin mimeettisen verhon tekstin tarinamaailman ja tekstin ulkopuolelta tarkkailtavan rakenteen väliin ja siten kutsuu lukijaa samastumaan tekstiin, sen hahmoihin ja tiloihin, ja ottamaan paikkansa tapahtumien keskeltä. Empaattinen suhtautuminen henkilöhahmoihin mahdollistaa lukijan henkilöhahmon kokemuksiin verrattavan kokemuksellisuuden.<sup>8</sup>

Emotionaalinen osallistuminen kuvitteellisten hahmojen kohtaloihin hyväksyttiin luonnollisena reaktionaa kirjallisuudelle, kunnes tekstuaaliset lähestymistavat jyräsivät realistiset ja pilkkoivat hahmojen inhimillisen sisuksen aktanttien rooleihin (Ryan 2001, 148). Hahmorakennuksella onkin enemmän tekemistä lukijan sympatioiden ja tunteiden kuin varsinaisen tekstijohdattelun kanssa. Kari Maund summaa, että:

Lukijan osallisuus tekstiin on pääasiallisesti sidottu päähenkilöhahmojen persoonallisuuksiin ja taitoihin. Klassisen fantasian päähenkilöt ovat vahvasti hahmoteltuja, lähes arkkityyppisiä toimijoita ja heikot sarjat saattavat alentua kliseisiin. Mutta kyseisenlaisten hahmojen esittely hyvän kirjoittajan käsissä on sofistikoitunutta ja lukijan halu seikkailuille vie hänetkin matkalle läpi aikuistumisen. (Maund 2012, 150.)

Emotionaalisen lähestymistavan yleisyys näkyy niin ensi kertaa koetun kuin toistetun fiktiivisen jännitteen kokemuksessa, jossa lukija uskoo sankarin olevan vaarassa ja tämän uskomuksen intensiteetti generoi ahdistuksen emotion (Ryan 2001, 156). Vain lukijan usko kertomuksen maailmaan mahdollistaa dynaamisen ja immersiiivisen lukukokemuksen (Dannenberg 2008, 21). Emotionaalinen suhtautuminen henkilöhahmojen kohtaloihin selittääkin, ei vain kertaalleen mukaansa tempaavaa lukukokemusta, vaan myös saman tarinan uudelleen lukemisen synnyttämää jännitettä (Ryan 2001, 148).

Paitsi teoksen lukija, myös ”fiktiiviset henkilöhahmot pyrkivät ymmärtämään ja hahmottamaan fiktiivistä maailmaa eli omaa malliaan siitä, mitä ja missä tapahtui, kuka teki, mitä teki, miten teko

---

<sup>8</sup> joka tuli esiin toiminnan , tilojen ja aistihavaintojen kautta luvussa 3.2.

tai tapahtuma suhteutuu menneisiin tapahtumiin ja mitä kenties tulee tapahtumaan” (Roine 2013, 30–31). Tämän takia tekstin lukeminen henkilöhahmon läpi edesauttaa myös sofistikoituneen lukijan ymmärrystä teoksen kokonaiskuvasta.

Synteettisen ja mimeettisen hahmokomponentin vastakkainasettelu tapahtuu suureksi osaksi lukijan toimesta (vrt. Phelan 2007, 2–3). Toki teksti rakentaa Harrysta inhimillisen ja samastuttavan persoonan, eli mimeettisen hahmon, muun muassa kuvailemalla hänen isältään perittyä ulkonäköä, äidiltä perittyjä silmiä, kuhmuksia polvia ja laihaa olemusta. Lisäksi Harryn epärointi, parhaansa yrittäminen, moraalinen oikeamielisyys sekä hänen symboloimansa toivo vetää lukijaa auttamatta puoleensa. Lukuprosessin aikana tai lopussa tapahtuu kuitenkin usein sofistikoituneen lukijan siirtymä sentimentaalista suhteesta henkilöhahmoon – tämän näkemyksiin ja tunteisiin – kohti irrottautuneempaa käsitystä hahmosta konstruktiona, joka palvelee kirjailijan temaattisia ja synteettisiä määränpäitä (Phelan 1996, 41). Siten inhimillisyys tuntuu lukuprosessin päätyttyä luovan tekstuaalisesti vain illuusion vapaasta hahmosta.

Lukuprosessin aikana tilanne on kuitenkin toinen. Lukemisen ollessa kesken lukija joutuu jatkuvasti tulkitsemaan ja uudelleen tulkitsemaan omia arvioitaan tapahtumien kulusta ja moniulotteisista henkilöhahmoista<sup>9</sup>. Lukuprosessin keskeneräisyys myös mahdollistaa sen, että lukija ylläpitää tietyissä tapauksissa ”ristiriitaisia tulkintoja tapahtumista tai henkilöhahmoista välttämättä tunnistamatta tai huomioimatta ristiriitaa” (Kafalenos 57–58; ks. myös Segal 2010, 156). Erityisesti tämä korostuu seitsenosaista kirjasarjaa lukiessa, jolloin lukuprosessi ei valmistu ennen kaikkien teosten saattamista päätökseen.

Ristiriitaisten tulkintojen mahdollisuus palautuu kerronnan ajalliseen rakenteeseen ja siten juonen ja tarinan tasojen asetteluun rinnakkain. ”Tapauksissa, joissa lukija tulkitsee loppuun saatetun tarinan yksityiskohdan eri funktiona kuin kesken lukuprosessin, voi olla hyvä pohtia mitkä tulkinnat kestävät ajan kulumisen jälkeen” (Kafalenos 1999, 58). Esimerkiksi lukijan tulkinta Severus Kalkaroksen todellisesta luonteesta muuttuu kohdeteossarjan kuluessa useaan kertaan (ks. luku 3.3.). Osa lukijoista luottaa Dumbledoren välittämään arvioon Kalkaroksen kunniallisesta olemuksesta ja osa lukijoista antaa Harryn tunnetilojen värittää omaa näkemystään hahmosta. Lukija voi kuitenkin ajatella samanaikaisesti Kalkaroksen olevan kunniallinen hahmo ja todellinen

---

<sup>9</sup> ”From the retrospective perspective after completed reading, we are able to grasp the narrated story, but as readers placed in the ‘*in actu*’-perspective, we are grasped by the narrated story.” (Grünbaum 2007, 299.)

pahis, ja jopa kertomuksen päätyttyä lukija ei välttämättä pidä henkilöhahmosta samalla tavoin kuin ”helpommista” hahmokonstruktioista, joiden moraalinen asettautuminen on tekstissä täysin selvä.

Kalkaroksen lopullinen eettinen arvio syntyy vasta teossarjan lopussa, jossa hänen osoitetaan tehneen kaikkensa Harryn ja Dumbledoren puolesta. Lisäksi Dumbledoren surma oli heidän keskenänsä sopima, sillä Dumbledore olisi hitaasti etenevän kirouksen takia kuollut muutenkin. Motivaatio Kalkaroksen todellisen luonteen takana paljastuu Harryn silmien kuvauksen motiivin kautta. Harryn kerrotaan useaan kertaan näyttävän aivan isältään, paitsi että hänellä on äitinsä Lilyn kirkkaan vihreät silmät. Kuitenkin vasta viimeisen teoksen lopussa paljastuu, mikä merkitys niillä on, kun Kalkaros viimeisenä pyyntönään kuiskaa Harrylle: ”Look... at... me...” (*Hallows*, 528) ja paljastuu, että tämä on rakastanut Harryn äitiä koko elämänsä ja kääntyi pois Voldemortin joukoista heti, kun Voldemort uhkasi Lilyn henkeä.

Sillä, onko henkilöhahmolla jokin salaisuus tai minkä väriset silmät hänellä on, ei välttämättä ole väliä. Tämän kaltainen tieto auttaa lukijoita näkemään hahmot kokonaisina, pyöreinä tai kehittyneinä ja oppimaan tuntemaan heidät ikään kuin ystävinä. Tärkeämpää juonen kannalta on, kuinka hahmo kuljettaa narratiivia eteenpäin. (Vrt. Attebery 2012, 83.) Harryn maailmassa mimeettiset ominaisuudet kuitenkin ovat juuri niitä elementtejä, jotka kuljettavat juonta eteenpäin ja jotka muodostuvat merkitykselliseksi teoksen kokonaisuudessa. Tällöin mimeettiset ja synteettiset elementit risteävät ja niitä on lähes mahdoton erotella toisistaan. Jokainen tekstielementti täytyykin Zoranin (1984, 333) mukaan käsittää kohtaamispaikkana, jossa kaikkien tekstuaalisten tasojen, niin erilaisten paikkojen ja tilojen kuin hahmojen, ideoiden ja mytologioiden, kuviot voivat mennä ristiin ja kietoutua yhteen.

Lukijan empaattisesta suhtautumisesta henkilöhahmoihin, ja tekstin tapahtumiin yleensä, on siten hyötyä myös juonen ja teoksen rakenteen tulkinnan kannalta, sillä arviot, joita lukijat tekevät henkilöhahmoista ja kerronnan uskottavuudesta, ovat keskeisiä kertomuksen rakenteen ymmärtämiselle ja ennen kaikkea lukukokemukselle. Phelanin mukaan kertomuksen rakenteen kannalta onkin oleellista huomioida niin tekstin kuin lukemisen dynamiikka. Lukijan reaktiot tekstin tapahtumiin toimivat oppaina sille, kuinka kertomuksen mallit ovat rakentuneet tekstuaalisten merkitsijöiden kautta. (Phelan 2007, 3.)

Tekstin rakenne voidaan näkökulmasta riippuen nähdä häiritsevän synteettisenä tai juonta tukevana voimavarana. Lukijat muodostavat tarinan (*fabula*) sen tiedon perusteella, mitä juoni (*sjuzet*) heille

tarjoaa. Siten tuntuisi järkevältä kääntää formalistinen näkemys tarinasta juonen rakennusaineiksena päälaelleen ja tulkita juonta tarinansa paljastavana kokonaisuutena. (Kafalenos 1999, 36–37.) Toisin sanoen motiivit, henkilöhahmot ja muut rakenteelliset yksityiskohdat ovat ennen kaikkea juonen rakennusaineita, ja jälleen juonen läpi lukija muodostaa itse tarinan.<sup>10</sup> Kuten Markku Lehtimäki sanoo, ”retorisen kertomusteorian mukaan kertomuksen arviointi nousee tällöin pikemminkin tekstistä itsestään (”alhaalta ylös”) kuin joistakin kertomuksen ulkopuolisista standardeista (”ylhäältä alas”). Tämä on nähdäkseni sofistikoitunut lukutapa [--].” (Lehtimäki 2010, 43.)

James Phelan (2007, 6) toteaa, että kaikkein realistisimmissa kertomuksissa yleisö on jatkuvasti tietoinen tekstin synteettisyydestä, vaikka se keskittyykin tekstin mimeettisiin ja temaattisiin komponentteihin. Palatakseni väitteeseeni siitä, että fantasia nojaa kaikessa fantastisuudessaan realismiin ja on aristoteelisesti enemmän totta kuin realistinen fiktio, uskon Phelanin toteamuksen olevan totta myös genrekirjallisuuden saralla. Synteettisen rakenteen ja mimeettisten komponenttien suhde näyttäytyy lukijan kannalta väistämättömän tiiviinä. Lukijat ovat Hanna-Riikka Roineen (2013, 24) sanoin ”yhtä aikaa sidottuja teoksen objektiivisesti olemassa olevaan rakenteeseen [--] ja sen käytön ”sääntöihin,” mutta toisaalta he osallistuvat luovaan prosessiin” tulkitessaan ja samastuessaan jatkuvasti tekstin mimeettisiin ja temaattisiin komponentteihin. Myös Mikkonen (2011, 51) toteaa, että jo ”kerronnallisen yleisön rooliin kuuluu juuri kyky punnita todellisuuden ja seipitteen suhdetta fiktion itsensä tarjoamien näkökulmien avulla.” Sofistikoituneen lukijan näkökulmasta tulkinnan kerroksisuus korostuu entisestään.

Brian Attebery (2012, 83) toteaa, että ”yksi ero fantastisen ja realistisen kirjallisuuden välillä on se, että fantasia tyypillisesti näyttää rakenteensa selkeästi tai jopa ylistää sitä.” Sofistikoituneelle lukijalle rakenteen tarkastelu tapahtuu lähes automaattisesti, mutta myös empaattinen lukija ohjataan tulkitsemaan tekstin rakennetta ja sen merkitystä *Harry Potterien* maailmassa. Kertomukset yleensäkin ”ohjaavat lukijoita löytämään tietyn muodostelman tai rakenteen, suhteessa johon kerrottuja tapahtumia tulkitaan. Lukijat johdatetaan sisällyttämään tähän rakenteeseen tietyt paljastetut tapahtumat, eikä muita, manipuloimalla juonen ja tarinan välistä suhdetta.” (Kafalenos 1999, 48.) Johdatus rakenteen tarkasteluun tapahtuu siten nimenomaisesti motivoitujen yksityiskohtien kautta.

---

<sup>10</sup> Keskityn tämän tutkielman yhteydessä nimenomaan lukijan näkökulmiin ja jätän spekulatiot tekijän luomisprosessin järjestyksestä sikseen.



Juonen ja tarinan tason asettaminen rinnakkain korostaa tekstin aukkoisuutta ja mahdollistaa informaatioaukkojen paikannuksen toisessa tai molemmissa kerroksissa. Aukkoisuuden voi käsittää informaation hetkelliseksi viivyttämiseksi tai totaaliseksi pimittämiseksi. (Ks. Kafalenos 1999, 36 ja 55–57.) Tottuessaan kohdeteosten kerrontatapaan lukija kiinnittää huomiota erinäisiin yksityiskohtiin ja merkitysten selviämättömyys jää vaivaamaan lukuprosessissa. ”Päätelmä kertoo jo itsessään osallistumisesta tekijän tarkoittamaan yleisöön, jolle vastaavat havainnot [yksityiskohdista] ovat aina merkityksellisiä. [--] Koska yksityiskohdan merkitys vaivaa mieltämme, olemme tietoisia tekijän tarkoittamasta yleisöstä” (Mikkonen 2011, 41). Toisin sanoen olemme tietoisia sofistikoituneen lukijan roolista. Täten myös empaattisen lukijan huomio käännetään kohti teoksen rakennustapaa.

Kuten Kalkaroksesta, myös totuus Dumbledorestä saadaan tietää vasta aivan teossarjan loppupuolella. Lukija on rakentanut sokean luottamuksen isällistä sidettä Dumbledoreen koko teossarjan ajan. Kuitenkin läpi viimeisen teoksen lukijan ja päähenkilön uskoa Dumbledoreen on horjutettu kertomalla hänestä asioita, joita empaattinen lukija saati Harry ei tahdo uskoa todeksi. Useaan kertaan Harry itse kyseenalaistaa, tunsiko hän – ja siten lukijakaan – Dumbledorea oikeastaan ollenkaan. Lukija siis kantaa mukanaan ristiriitaisia tulkintoja myös Dumbledorestä, joka tuntuu teoksen lopussa pettäneen kohti varmaa kuolemaa kävelevän Harryn. Harryn valinta uskoa Dumbledoreen ja tämän suureen suunnitelmaan kuitenkin palkitaan, kun selviää, ettei Dumbledore ollut taaskaan kertonut ihan kaikkea:

’You were the seventh horcrux, Harry, the Horcrux he never meant to make. He had rendered his soul so unstable that it broke apart when he committed those acts of unspeakable evil, the murder of your parents, the attempted killing of a child. But what escaped from that room was even less than he knew. He left more than his body behind. He left part of himself latched to you, the would-be victim who had survived.

’And his knowledge remained woefully incomplete, Harry! That which Voldemort does not value, he takes no trouble to comprehend. Of house-elves and children’s tales, of love, loyalty and innocence, Voldemort knows and understands nothing. *Nothing*. That they all have a power beyond his own, a power beyond the reach of any magic, is a truth he has never grasped.

’He took your blood believing it would strengthen him. He took into his body a tiny part of the enchantment your mother laid upon you when she died for you. His body keeps her sacrifice alive, and while that enchantment survives, so do you and so does Voldemort’s one last hope for himself.’ (*Hallows*, 568; kursiivi alkuperäinen.)

Täten Voldemortin itsekkyyys ja pienten asioiden huomaamattomuus koituu hänen omaksi kohtalokseen, sillä Harry ei voi kuolla kun Voldemort vielä elää ja pitää Harryn äidin uhrausta elossa.

Lukijaa ja Harrya johdatellaan tekstissä edestakaisin ja heitä pyydetään tulkitsemaan ja uudelleentulkitsemaan henkilöhahmoja eettisesti ja tarkassa yhteydessä juonen rakentumiseen. Teos kasaa loogiselta vaikuttavia päätelmiä jatkuvasti päällekkäin, mutta jättää aina jonkin pienen yksityiskohdan kertomatta ja siten vahvistaa myös juonen suhteen omaa rakenteellista retoriikkaansa. Huomion kääntäminen yksityiskohtiin pelastaa Harryn ja samalla tuomitsee Voldemortin, jonka paheet kulminoituvat siihen, ettei hän edes yritä ymmärtää elämän pienten asioiden oleellisuutta. Loogisesti kasautuvat ja motivoituneet yksityiskohdat ovat täten avainasemassa teoksen rakenteen ja myös juonen jäsentymisen ja toimivuuden kannalta.

Marie-Laure Ryan kutsuu vastaavia tilanteita nerokkaiksi juonikuvioiksi (*brilliant plot twists*), jotka ovat:

tarkoituksellisesti luotuja efektejä, jotka eivät seuraa pysyviä malleja, joita ei voida toistaa ilman että ne menettäisivät tehonsa ja jotka vaativat erityisen ympäristön. Mutta vaikka ne tähtäävät tavallisiin kertomuksellisiin toimintoihin, kuten jännitteiden luomiseen, uteliaisuuden herättämiseen ja yllätyksellisyys, ja ovat riippuvaisia tehokkaan kertomuksellisen suunnittelun todennetuista periaatteista (kuten nopeista käännöksistä tai lukijan epäilyjen kohdistamisesta väärää hahmoa kohtaan), niiden nerokkuus perustuu yksilöllisten piirteiden kontekstualisointiin ja niitä voidaan tutkia ainoastaan yksilöinä. (Ryan 2009, 57.)

Huomiotta nerokkaiden juonikuvioiden määritelmässä jää kuitenkin tekstin konventionaalisten raamien vaikutus yksityiskohtien hallintaan.

### 4.3. Vastakkainasettelusta tasapainoon

Jokainen fantasiakertomus rakentuu tekijän mielikuvituksen ja konventioiden vuorovaikutuksessa (vrt. Attebery 1991, 34). *Harry Potterissa* voidaan nähdä rakenteellisesti monen tasoista ristipainetta: juonen ja tarinan välinen dynamiikka, henkilöhahmon synteettisyyden ja mimeettisyyden yhteenkietoutuma sekä vapaan tahdon ja determinismin sävyerot. Tulkintani mukaan nämä kaikki aspektit nojautuvat lopulta teosten kirjallisten konventioiden ja yksilöllisten yksityiskohtien tasapainoon.

Tietty genret ja tietyt ajalliset periodit vaativat tiettyjä konventioita ja jokainen konventio tuottaa oman juonikuvioirepertuaarinsa. Kirjallisuudessa kaikki – temaattisesta materiaalista, motiiveista ja niiden yhdistämisestä aina kielen piirteisiin asti – voidaan rakentaa konventionmukaisiksi kuvioiksi.

Konventioita syntyy, koska ne ovat teknisesti käteviä; niiden toistamisesta tulee traditio ja jossain yhteyksissä ne voidaan käsittää jopa pakollisiksi käytänteiksi tietyn genren alaisuudessa. Mikään konventio ei voi kuitenkaan käyttää loppuun kaikkia kerronnan mahdollisuuksia ja nähdä ennakolta koko teokseen tarvittavia juonikuvioita ja yksityiskohtia, minkä takia konventionaalisten elementtien rinnalla on aina oltava vapaita elementtejä. (Tomashevski 1965, 92–93.)

Martin Steinmann Jr. väittää, että konventioiden tehtävä on tuottaa mielenkiintoisia komplikaatioita tekstiin. Lukijan kannalta konventioiden käyttäminen on tavallinen vaihtokauppa: lukija hyväksyy hetkittäisen realismin puutteen saadessaan tilalle taiteellisen palkinnon. (Steinmann 1981, 255.) Konventiot ja realismi eivät kuitenkaan nykyfiktiossa ole toisiaan poissulkevia tekijöitä. Myös realistisia kerronnan strategioita voidaan pitää konventioina, sillä jokaisella aikaperiodilla on oma katsantokantansa todellisuuteen ja jokainen tyyllinen innovaatio tehdään senhetkisen todellisuuden tulkinnan varassa (Ryan 2001, 159). Siten myös fantasian genren kehitystä ajaa eteenpäin kirjailijoiden älykäs ja innovatiivinen suhtautuminen ympäröivään maailmaansa (Butler 2012, 235).

Rowling näyttää teoksissaan velhomaailman, joka on samanaikaisesti innostavan poikkeava omasta maailmastamme ja samalla rauhoittavan samankaltainen. Hän yhdistelee mielikuvituksellisesti fantasian aineksia, mutta juurruttaa samalla velhomaailman aktuaaliseen maailmaan ja tuttuihin kirjallisiin malleihin, mihin hänen valtava suosionsa suurelta osin perustuu. (Butler 2012, 233–234.)

Tekstin mahdollisuus todenperäisyyteen ja siten lukijan kokemuksen todentekaisuus on oleellinen osa kertomuksen immersoivaa voimaa (vrt. Booth 1983, 108). Tietynlainen genren sisäinen realismi perustuu genren luomiin ja ylläpitämiin konventioihin sekä sekundaarisen maailman uskottavuuteen (ks. luku 2.2.). Genren sisäinen realismi korostuu konventioiden kautta, jotka ovat genretietoiselle lukijalle ”totta” fantasiamaailman sisällä. Fantasia luo siten ”oman mimesiksensä” viittaamalla käyttämiinsä konventioihin toden lailla: konventioiden imitoiminen on jokseenkin genren sisäisen logiikan todentamista eli eräänlaista toissijaista mimesistä. Tekstien mimeettisyys suhteessa aktuaaliseen maailmaan ei siten ole immersiiivisen kokemuksen välttämätön vaatimus, mutta tekstin johdonmukainen viittaavuus sen oman konsensustodellisuuden maailmaan mahdollistaa immersiiivisen kokemuksen, joka Ryanin mukaan vaatii mimeettisiä ilmauksia (vrt. Ryan 2001, 110; ks. myös Dannenberg 2008, 24). Täten, mitä lähemmäksi fantasian traditionaalisia malleja kertomus tulee, sitä luotettavamaksi käsitetään tekstin kerronta ja sitä helpompi lukijan on tekstin maailmaan uppoutua (vrt. Attebery 1991, 39).

Genreteosten lukuprosessissa lukijalla on mahdollista heijastaa oma tietämyksensä konventioista tekstiin ja nähdä useiden tekstiin kohdistamiensa odotusten täyttyvän (Ryan 2001, 97). Kirjailijat voivat yllättää lukijan rikkomalla konventioita, mutta yllättäminen edellyttää konventionaalisten odotusten olemassa oloa. Jos kaikki kirjailijat rikkovat konventioita, ei pian ole mitään rikkoa. Mitä vähemmän konventioita ja niiden mukaisia odotuksia on kirjailijan käytössä, sitä vähemmän mahdollisuuksia kirjailijalla on yllättää lukija konventionvastaisilla toimilla. (Booth 1983, 127.)<sup>11</sup> Konvention vastaiset toimet ja tietyille teoksille spesifit yksityiskohdat ovat siten riippuvaisia konservatiivisesta kirjallisuustraditiosta siinä mielessä, ettei fantasia voi toimia fantasiana viittaamatta genren aikaisempiin rakenteisiin, teemoihin ja motiiveihin (Attebery 1991, 40).

Genren erilaisten konventioiden määrittelemisen sijasta on tämän tutkielman yhteydessä merkityksellisempää todeta, kuinka kohdetekstin rakentavat yksityiskohdat vaativat toimiakseen konventionaalisia raameja, jotka tuovat mukanaan myös motivoimattomia, tekstin maailmaa helposti täyttäviä yksityiskohtia. Toisin sanoen toimivan tekstin luoja tuntuu valikoivan kertomukseen sopivat konventiot, jotka tuodaan täydentämään maailmaa ja joiden läsnäoloon lukijat ja tutkijat sittemmin tarttuvat voidakseen sanoa teoksen kuuluvan jälleen ”tyypilliseen genreen.” J.K. Rowling on sanonut tulleen keksineeksi Harryn junamatkan – tiedostaen nimenomaan henkilöhahmot, juonen ja rakenteelliset yksityiskohdat ja lisäksi konventionmukaiset tekijät, kuten tutkimustyötä vaativat otukset vasta kirjoitusprosessin aikana. Kuitenkaan ilman konventionaalisia raameja, ei teoksen monimutkainen taikamaailma pysyisi mitenkään kasassa, eivätkä konventioiden kautta merkityksellistyvät tapahtumat motivoituisi kokonaista kertomusta rakentaviksi elementeiksi.

Toisin sanoen narratiivien yksityiskohdat toimivat vuorovaikutteisessa suhteessa konventioihin nähden. Konventioiden hyödyntäminen ei siten tee narratiivista automaattisesti Tolkienia mukaillen ”vähemmän kaunista”, sillä vaikka ”olemme nähneet tai kuulleet toisista samankaltaisista tapahtumista: samankaltaisista, vaan ei koskaan, maailman alusta sen loppuun, *samasta tapahtumasta*. Jokainen [--] [kirjallinen teos] on mallin yksilöllinen ilmentymä.” (Tolkien 2002, 77–78.) Yksityiskohtien voi siten sanoa uudistavan konventioita tai tuottavan niiden lukemiseen uuden näkökulman, vaikkakaan kaikki teokset eivät tässä onnistu. *Harry Potter* on osaltaan

---

<sup>11</sup> Konventioiden rikkomisen viemisestä liiallisuuksiin hyvä esimerkki on G.R.R. Martinin fantasiasarja *A Song of Ice and Fire*, joka pyrkii postmodernilla otteellaan yllättämään ja järkyttämään konventioiden mukaan lukemistaan jäsentävää lukijaa, mutta onnistuu paikoin jopa karkottamaan lukijan, joka ei pääse emotionaalisesti kiinni hahmojen merkitykseen tekstille.

uudistanut fantasian genreä, jonka tulevat suuret nimet saattavat ammentaa genren tekstuaalista ainesta *Potterien* esimerkin mukaisesti.

## 5. Lopuksi

But he *was* home. Hogwarts was the first and best home he had known. He and Voldemort and Snape, the abandoned boys, had all found home here... (*Hallows*, 558; kursiivi alkuperäinen.)

Tässä tutkielmassa on ollut tavoitteena näyttää, kuinka kohdeteoskokonaisuus rakentuu pienten, mutta merkityksellisten yksityiskohtien varaan. Nämä yksityiskohdat, jotka tematisoituvat toiminnan ja totuuden kaipuun alle, punoutuvat yhteen erilaisten konventioiden kautta, joita ilman teokset eivät pysyisi yhtenäisenä kokonaisuutena. *Harry Potterit* asettuvat genrensä alaisuuteen sitä korostamatta ja muodostavat sitovien konventioiden, kuten päähenkilökeskeisyyden, toiminnan ja kognitiivisen totuuden kaipuun, kautta yksityiskohtaisten motiivien verkoston, jonka painoarvo juonen rakennusaineena on kiistaton. Käsittelemiäni kerronnan osia ei voida erottaa toisistaan, saati poistaa muuttamatta teoksen rakennetta, luonnetta ja tunnelmaa. Tavoitteenani on ollut myös osoittaa, kuinka fantasiafiktiota ei voida automaattisesti lokeroida tiettyyn supistuneeseen pisteeseen, vaan myös genren alaisille teoksille on annettava mahdollisuus todistaa arvonsa yksilöllisinä kaunokirjallisina teoksina.

Perinteinen kertomuksen ajallis-paikallisen jäsennyksen tutkimus tuntuu rakentavan myös genreteoksista toimivaa rakenteellista analyysiä. Ennemmin fantasian elementit tuottavat tutkimukseen jotain lisää kuin vähentävät sen arvoa, sillä fantasian kautta on mahdollista päästä tarkastelemaan rakennetta aina konventioiden tasolle saakka. Klassisen kirjallisuuden tutkimuksessa tahdotaan konventioiden käsittely jostain syystä yleensä jättää taka-alalle, vaikka genrerajoitusten alaisuuteen kuulumattomat teokset ovat yhtä lailla oman kirjoitushetkensä konventioiden sitomia.

Olen tutkielmassani pyrkinyt selventämään, kuinka ”induktiivinen työskentely kirjallisesta esimerkistä kohti väitteitä tekstin olettamasta lukijaroolista voi toimia keinona tekstianalyysin ja henkilökohtaisen lukukokemuksen välisen kuilun ylittämiseksi” (Mikkonen 2011, 39). Tarkastelemanı yksityiskohdat henkilöityvät teossarjan päähenkilöön, joka nivoo yhteen tekstin rakenteellisia motiiveja ja samanaikaisesti sitouttaa lukijan tekstiin ja sen rakenteeseen sekä mahdollistaa lukijan emotionaalisen suhtautumisen tekstiin. Olen osoittanut lukijan lukukokemuksen olevan riippuvainen lukuprosessin vaiheesta, empaattisen tai sofistikoituneen lukijaroolin tasapainosta sekä lukijan genretietoisuudesta. Rakenteellisesti lukijan kokemukseen vaikuttaa – ja edellä mainitut tekijät aiheuttaa – tekstin onnistunut ajallinen johdattelu, lukijan

hetkeen sitova toiminnan ja tilan kuvaus sekä toisteisuuden ja informaatorakenteen aukkoisuuden kautta luotu efekti tiedon kertymisestä. Tutkielmassani teosten rakenne ja lukijan kokemus ovatkin kietoutuneet yhteen, eivätkä tekstuaaliset elementit merkityksellistyisi tutkimuksen kohteina ilman lukijan näkökulman panosta.

Päätös jättää lukijan varsinainen määrittely vähemmälle tuotti tutkielmaan tilaa kohdetekstin vaatimille lukutavoille. Empaattinen ja sofistikoitunut lukija hierakkisina ja toisiaan täydentävinä lukutapoina nostivat esille, eivät vain teosten lukijan, vaan myös päähenkilön emotionaalisesti värittämän dynaamisen lukukokemuksen merkityksen teossarjan kokonaisvaltaisessa tulkinnassa. Ilman inhimillisen lukutavan tarjoamaa variaatiota, teoksen synteettisen rakenteen ja immersiiivisen lukukokemuksen välistä tasapainoa ei olisi päästy tutkielmassa osoittamaan.

Tutkimuksen kohteena *Harry Potterit* tarjoavat ainesta useammalle tutkimussuunnalle – kuten tilallisuuden tutkimukselle, varsinaiselle reseptioestetiikalle ja lukijan immersiiivisen kokemuksen kognitiiviselle tutkimukselle – joissa suhteellisen ohuen genreteorian hyödyntäminen on mahdollista jättää taka-alalle.

# LÄHTEET

## J.K. Rowlingin teokset

<i>Azkaban</i>	= <i>Harry Potter and the Prisoner of Azkaban</i> . Lontoo: Bloomsbury. 1999.
<i>Fire</i>	= <i>Harry Potter and the Goblet of Fire</i> . Lontoo: Bloomsbury. 2000.
<i>Hallows</i>	= <i>Harry Potter and the Deathly Hallows</i> . Lontoo: Bloomsbury. 2007.
<i>Phoenix</i>	= <i>Harry Potter and the Order of Phoenix</i> . Lontoo: Bloomsbury. 2003.
<i>Prince</i>	= <i>Harry Potter and the Half-Blood Prince</i> . Lontoo: Bloomsbury. 2005.
<i>Secrets</i>	= <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i> . Lontoo: Bloomsbury. 1998.
<i>Stone</i>	= <i>Harry Potter and the Philosopher's Stone</i> . Lontoo: Bloomsbury. 1997.

## Kohdetekstien kronologia

1997: *Harry Potter and the Philosopher's Stone*  
1998: *Harry Potter and the Chamber of Secrets*  
1999: *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*  
2000: *Harry Potter and the Goblet of Fire*  
2003: *Harry Potter and the Order of Phoenix*  
2005: *Harry Potter and the Half-Blood Prince*  
2007: *Harry Potter and the Deathly Hallows*

## Tutkimuskirjallisuus

ATTEBERY, BRIAN 1991: Fantasy and the Narrative Transaction. *Style* 25:1, 28–42.

ATTEBERY, BRIAN 2012: Structuralism. Teoksessa *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Toim. Edward James ja Farah Mendlesohn. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 81–90.

BOOTH, WAYNE C. 1983: *The Rhetoric of Fiction: 2<sup>nd</sup> Edition*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press. Alkuteos ilm. 1961.



BOOTH, WAYNE C. 1988: *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.

BROOKS, PETER 1995: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press. Alkuteos ilm. 1984.

BUTLER, CATHRINE 2008: Modern Children's Fantasy. Teoksessa *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Toim. Edward James ja Farah Mendlesohn. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 224–235.

CHATMAN, SEYMOUR 1978: *Story and Discourse*. New York: Cornell University Press.

CHATMAN, SEYMOUR 1990: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca & Lontoo: Cornell University Press.

COHN, DORRIT 2006: *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen et al. Helsinki: Gaudeamus. Alkuteos ilm. 1999.

DANNENBERG, HILARY P. 2008: *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.

GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse*. Käänt. Jane E. Lewin. Lontoo: Blackwell. Alkuteos ilm. 1972.

GRENER, ADAM 2012: Coincidence as Realist Technique: Improbable Encounters and the Representation of Selfishness in *Martin Chuzzlewit*. *Narrative* 20:3, 322–342.

GRISHAKOVA, MARINA 2009: Beyond the Frame: Cognitive Science, Common Sense and Fiction. *Narrative* 17:2, 188–199.

GRÜNBAUM, THOR 2007: Action Between Plot and Discourse. *Semiotica* 1:4, 295–314.

HALPERN, FAYE 2011: Unmasking Criticism: The Problem with Being a Good Reader of Sentimental Rhetoric. *Narrative* 19:1, 51–71.

HERMAN, DAVID 2002: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.

HERMAN DAVID 2003: Stories as a Tool for Thinking. Teoksessa *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Toim. David Herman. Stanford: CSLI Publications, 163–175.

HUMES, KATHRYN 1984: *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen.

JAHN, MANFRED 1997: Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology. *Poetics Today* 18:4, 441–465.

KAFALENOS, EMMA 1999: Not (Yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative. Teoksessa *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Toim. David Herman. Columbus: Ohio State University Press, 33–65.

KORTE, BARBARA 2005: Travel Narrative: Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman et al. Lontoo: Routledge, 619–620.

KUKKONEN, KARIN 2008: Popular Cultural Memory: Comics, Communities and Context Knowledge. *Nordicom Review* 29:2, 261–273.

LAETZ, BRIAN & JOHNSTON, JOSHUA J. 2008: What is Fantasy? *Philosophy and Literature* 32, 161–172.

LEHTIMÄKI, MARKKU 2010: Sofistikoitunut kertomus ja lukemisen etiikka. *Avain* 2/2010, 40–49.

MAUND, KARI 2012: Reading the Fantasy Series. Teoksessa *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Toim. Edward James ja Farah Mendlesohn. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 147–163.

- MARTINEZ, M. ANGELES 2014: Storyworld Possible Selves and the Phenomenon of Narrative Immersion: Testing a New Theoretical Construct. *Narrative* 22:1, 110–131.
- MENDLESOHN, FARAH 2008: *Rhetorics of Fantasy*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- MIKKONEN, KAI 2007: The “Narrative is Travel” Metaphor: Between Spatial Sequence and Open Consequence. *Narrative* 15:3, 286–305.
- MIKKONEN, KAI 2011: Tekstianalyysin ja lukukokemuksen mahdoton yhtälö. *Avain* 1/2011, 38–53.
- MÄKELÄ, MARIA 2011: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset: Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampere University Press.
- NIEMINEN, TOMMI 1996: *Kohti lukijan genrejä: Johdatus semioottiseen lajiteoriaan*. Tampereen yliopisto. Yleisen kirjallisuustieteen julkaisuja 30.
- PERRY, MENAKHEM & STERNBERG, MEIR 1968: The King Through Ironic Eyes: Biblical Narrative and the Literary Reading Process. *Poetics Today* 7:2, 275–322.
- PERRY, MENAKHEM 1979: Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings (With an Analysis of Faulkner's 'A Rose for Emily'). *Poetics Today* 1:1–2, 35–64, 311–361.
- PHELAN, JAMES 1989: *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PHELAN, JAMES 1996: *Narrative as Rhetoric*. Ohio: Ohio University Press.
- PHELAN, JAMES 2007: *Experiencing Fiction: Judgements, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press.
- PHELAN, JAMES 2009: Cognitive Narratology, Rhetorical Narratology, and Interpretive Disagreement: A Response to Alan Palmer's Analysis of *Enduring Love*. *Style* 43:3, 309–321.

- RABINOWITZ, PETER J. 1977: Truth in Fiction: A Re-Examination of Audiences. *Critical inquiry* 4:1, 121–41.
- RABINOWITZ, PETER J. 1987: *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press.
- RABINOWITZ, PETER J. 2011: “The Impossible Has a Way of Passing Unnoticed”: Reading Science in Fiction. *Narrative* 19:2, 201–215.
- RYAN, MARIE-LAURE 1991: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana: Indiana University Press.
- RYAN, MARIE-LAURE 2001: *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- RYAN, MARIE-LAURE 2009: Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design. *Narrative* 17:1, 56–75.
- SINDING, MICHAEL 2010: Framing Monsters: Multiple and Mixed Genres, Cognitive Category Theory, and “Gravity’s Rainbow.” *Poetics Today* 31:3, 465–505.
- SEGAL, EYAL 2010: Closure in Detective Fiction. *Poetics Today* 31:2, 153–215.
- STEINMANN, MARTIN JR. 1981: Superordinate Genre Conventions. *Poetics* 10:2–3, 243–262.
- STERNBERG, MEIR 1978: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore & Lontoo: The Johns Hopkins University Press.
- STERNBERG, MEIR 2012: Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence. *Poetics Today* 33:3–4, 329–483.
- TOKER, LEONA 1993: *Eloquent Reticence: Withholding Information in Fictional Narrative*. Lexington: The University Press of Kentucky.

TOLKIEN, J.R.R. 2002: *Puu ja lehti*. Suom. toim. Vesa Sisättö, Kersti Juva ja Johanna Vainikainen-Uusitalo. Helsinki: WSOY. Alkuteos *Tree and Leaf* ilm. 1964.

TOMASHEVSKI, BORIS 1965: Thematics. Teoksessa *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. Toim. Lee T. Lemon ja Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 61–95. Alkuteos *Teoriia literatury. Poëtika?* ilm. 1925.

VEIVO, HARRI 2011: *Portti ja polku. Tutkimus kirjallisuuden semiotiikasta*. Helsinki: SKS.

WOLFE, GARY K. 2012: Fantasy from Dryden to Dunsany. Teoksessa *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Toim. Edward James ja Farah Mendlesohn. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 7–20.

WOLFE, GARY K. 2011: *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*. Connecticut: Wesleyan University Press.

ZORAN, GABRIEL 1984: Towards a Theory of Space in Narrative. *Poetics Today* 5:2, 309–335.

### **Painamattomat lähteet:**

ROINE, HANNA-RIIKKA 2013: *Koettavaksi rakennetut: Maailmojen paradoksit ja mahdollisuudet nykyaikaisessa fantasiafiktiossa ja digitaalisissa roolipeleissä*. Yleisen kirjallisuustieteen lisensiaatintyö. Tampereen yliopisto.

SAARINEN, AURA 2007: *Yrityksen ja erehdyksen kautta: Åke Edwardsonin Himlen är en Plats på Jorden ja John Fowlesin The Collector esimerkkeinä informaation viivyttämisestä henkilöhahmon rakentumiseen vaikuttavana keinona*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.